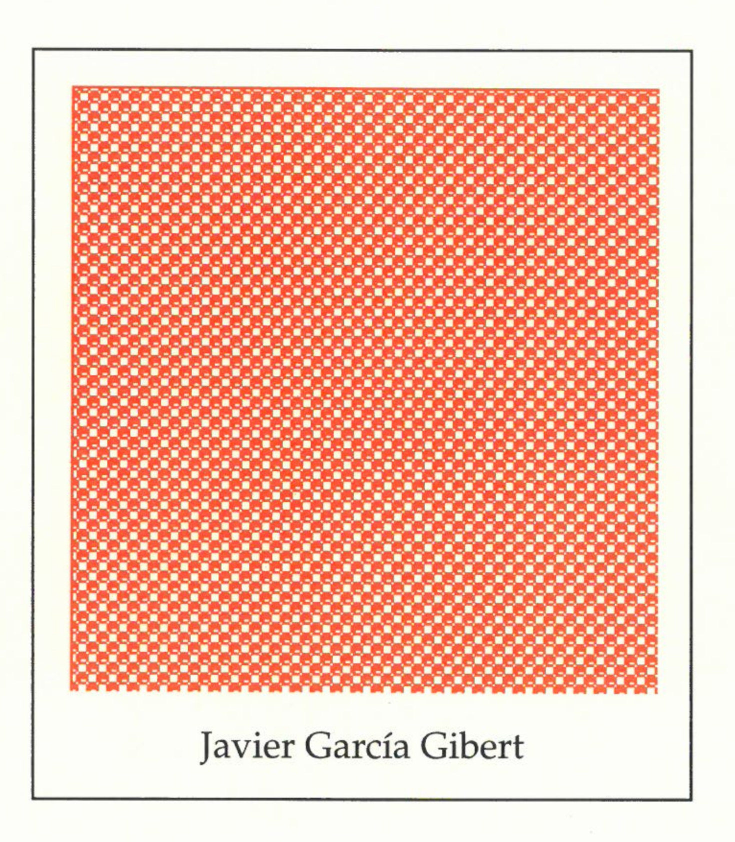
Colección Eutopías Documentos de trabajo

Shakespeare o el espíritu de la disolución



Javier García Gibert

Ediciones EPISTEME, S. L.

Vol. 190/191 1998

EUTOPÍAS/Documentos de trabajo
Colección interdisciplinar de estudios culturales

Distribución y pedidos/ Distribution & Orders:
Episteme, S. L.
Avda. de Suecia 17-4ª/46010 Valencia, España
Telf. (34) 96 362 4203/Fax (34) 96 362 4283
E-mail: 'episteme@dirac.es'
WWW: 'http://www.uv.es/~eutopias'

en colaboración con

Departament de Teoria dels Llenguatges
Departament de Filosofia
Departament d'Història Contemporània,
(Universitat de València. Estudi General)
Departamento de Lingüística General y Teoría de la Literatura
(Universidad de Granada)
Instituto Miguel de Unamuno de Humanidades y Comunicación
(Universidad Carlos III de Madrid)
Asociación Andaluza de Semiótica
Asociación Vasca de Semiótica

Impreso en E. C. LLISO
Bilbao 10, pasaje / 46009 Valencia, España
ISSN: 0213246X/Depósito legal: V-327-1985
ISBN: 84-8329-004-9/Dep. legal: V-1406-1998

SHAKESPEARE O EL ESPÍRITU DE LA DISOLUCIÓN

A mis amigos Carlos Campa, Carlos Hernández, Vicente Sánchez Biosca y Mª Ángeles Villalba, en cuya cálida y provechosa interlocución tuvo lugar la gestación de este ensayo.

1.— *La inevitable tragedia de la pasión amorosa:* Romeo y Julieta, Antonio y Cleopatra.

Aún no tenía Shakespeare 30 años cuando redacta *Romeo y Julieta*. Es su primera tragedia y el inicio de su despegue como escritor. Para trazar el argumento, el joven dramaturgo acude, como es sabido, a una versión inglesa de las *Histoires Tragiques* de Pierre Biosteau, inspirada a su vez en una de las *Novelle* del italiano Mateo Bandello. Eso será un procedimiento habitual del trágico Shakespeare: nunca 'inventa' la trama de sus tragedias: se la sirven en bandeja ya sea Plutarco o Geoffrey de Monmouth, ya sea Bandello o Giraldi Cinthio, o cualquiera de los adaptadores de leyendas antiguas o medievales. En esto se distingue nítidamente de otro genio de la época —el novelista Cervantes—, ese "raro inventor" de ideas argumentales (¿hay acaso alguna mejor que el *Quijote*?) que declara con orgullo en el pórtico de sus *Novelas Ejemplares* que son narraciones "no imitadas ni hurtadas; mi ingenio las engendró y las parió mi pluma...". Pero el trágico Shakespeare se acoge, de hecho, a una tradición genérica. Esquilo, Sófocles o Eurípides acudieron al mito, tampoco inventaron la trama de sus obras. Porque, a diferencia de la novela, lo prioritario no es en la tragedia la invención sino la reflexión sobre el destino, sobre la misma condición de la naturaleza humana, y ello exige, sencillamente, la apelación a lo *originario*, no a lo *original*, la profundización, en suma, de lo sabido, más que la novedosa exhibición de lo inventado.

Pero volvamos a *Romeo y Julieta*. Shakespeare se propone, no cabe duda, hacer una tragedia. Para ello se aplica cuidadosamente a una labor de mimetización del género que no volveremos a encontrar en sus tragedias posteriores. La obra, de hecho, comienza con un Coro que anuncia los acontecimientos trágicos que tendrán lugar sobre la escena. Está inundada, por otra parte, de toda esa materia oracular que caracteriza a la tragedia clásica: sueños, presagios, fúnebres profecías pueblan la cabeza y las palabras de Romeo, de Julieta, de Teobaldo, de la

Nodriza, de Lady Capuleto... La fatalidad —quizá más que el *fatum* verdadero— amenaza por doquier a los protagonistas: Romeo, por ejemplo, se sabe "juguete del destino" y confiesa que es un hombre "a quien Dios crio para que él mismo se perdiera"[1]. La inevitable ironía trágica está presente, asimismo, no sólo en el famoso desenlace sino en el propio curso de la acción: fray Lorenzo ayuda al amor de Romeo y Julieta para ver si con ello se cambia en afecto el rencor de sus familias, pero esta apuesta por la armonía sólo se gana a costa de lo que quiere evitarse: mucha sangre y mucha muerte. Será la paz de los cementerios, tal como, de hecho, proclama el Príncipe en el postrer parlamento: "Una paz lúgubre trae consigo esta mañana". Para terminar con este repaso, las últimas palabras de Romeo, antes de morir, enuncian ese otro sutil torcedor de la 'peripecia' en la tragedia clásica, tal como aparece, paradigmáticamente, en la *Antígona* de Sófocles: "Llega un día en que el mal parece ser el bien para aquel cuya muerte conduce un dios hacia el desastre; y por poquísimo tiempo vive lejos de la ruina". Romeo dice, en esencia, lo mismo: "¡Cuán frecuente es que los hombres, cuando están a punto de morir, experimenten un momento de felicidad, a lo que llaman quienes los velan la luz que da paso a la muerte!". En efecto, Shakespeare se ha aplicado, con esmero, a producir una tragedia —la mejor construida, probablemente, de todas las suyas— como un discípulo brillante y aventajado de las enseñanzas de sus maestros. Pero, sometido a esa plantilla, Shakespeare aún no es aquí él mismo, el que se dejará llevar por las pendientes irregulares, el que se dejará caer por los precipicios y se sumirá luminosa y desproporcionadamente en la ciega y loca oscuridad del abismo, al margen de modelos y de guiños, de redes y de tablas salvadoras. Porque Shakespeare no puede competir con Sófocles en la misma índole de su grandeza. Tiene que ensayar su propio camino, ese camino aún no emprendido a la hora de escribir *Romeo y Julieta*.

Y la obra, no obstante, tiene un valor —no como tragedia mimética que es, sino como la expresión emblemática de una idea a la que es ajena por completo la tragedia griega: la del sentimiento del amor. O mejor aún: la de su pasión, según los cánones tardo-medievales y renacentistas del amor cortés. En efecto, en *Romeo y Julieta* el amor-pasión se manifiesta, de modo universal y característico, como esa llama sublime y sublimadora que consuma y consume la vida de los amantes y cuyo final no ha de ser otro que el rescoldo de la muerte, donde aún palpitan de deseo las cenizas. Muy propiamente, Shakespeare describe a la vez que descubre —y, en cierto modo entrega a la posteridad— el componente *trágico* inalienable de esa pasión, pero en realidad eso es tanto una adhesión al esquema como una traición al sentido cívico y trascendente de la tragedia

griega. Aunque el descubrimiento de Shakespeare, por otro lado, es relativo: es ciertamente inaugural en su intención dramática, pero no del todo en su efectiva plasmación literaria. Bajo el esquema de la 'comedia humanística', cien años antes lo había ensayado, con indudable éxito, el más auténticamente (pre)shakespeariano de los escritores españoles: Fernando de Rojas, en *La Celestina*. Al atento lector de la *Tragicomedia* no le pasan por alto las concomitancias con *Romeo y Julieta*. Y no me refiero solamente a la tópica muerte sucesiva de los amantes. Igual que Calisto, Romeo se presenta al principio de la obra como un joven melancólico, sentimental, poco consistente. Julieta, a su vez, en un proceso muy similar al de Melibea, es una casta doncella que resultará ser, cuando se enamore en el baile de Romeo —súbita y ciegamente (y nunca mejor dicho, porque el joven se presenta enmascarado)— en una mujer tremendamente decidida y apasionada que, al igual que Melibea, quiere vivir el amor sin pensar en el matrimonio. Si la heroína de Rojas afirma que "más vale ser buena amiga que mala casada", también Julieta responde —con tanta convicción como delicadeza— a la incitación de su madre para casarse: "Es un honor en el que nuca pensé". La Nodriza, presente, no da crédito a lo que oye. Esa Nodriza que, por cierto, Shakespeare introduce, como personaje relevante, pensando quizá en las Nodrizas de Eurípides, pero que a nosotros nos recuerda mucho más a Celestina en su efectiva labor de tercera entre los amantes. Pero es evidente que la obra shakespeariana infunde al tema del amor una seriedad y una dimensión trágica que —a medio camino entre la parodia y la moralización— no pretendió darle Fernando de Rojas. Ésa es, como decíamos, la aportación decisiva de Shakespeare: introducir el tema del amor en el esquema y la forma de lo trágico. Junto a esto, la innegable pregnancia de muchos pasajes y la belleza retórica de los parlamentos —tributaria a veces, pese a todo, de las ingeniosidades conceptistas de la época— bastan para hacer de la obra un hito y una referencia insoslayables en el tratamiento literario del amor en Occidente. Pero el camino estaba ya abierto desde Tristán e Iseo. Shakespeare lleva a cabo en *Romeo y Julieta* lo que tenía que llegar tarde o temprano. Su habilidad y competencia en esta obra no llega, con todo, a descubrir todavía la entraña del genio personalísimo que vendría después.

Y es que el amor, por otro lado, no será en la obra de Shakespeare —como lo es, por ejemplo, en la de Racine— la pasión trágica fundamental, aquella que mueve en lo más profundo los destinos de una vida ni descubre o insinúa los misterios claves de la existencia. De hecho, puede decirse que —al margen de *Troilo y Cressida*, que es una obra sombría por demás donde lo esencial no es el amor sino el desengaño, y de

Othello, donde el tema se eleva a otra dimensión radicalmente distinta— el amor interviene como asunto central sólo en otra de sus grandes tragedias de madurez, la de *Antonio y Cleopatra*. Y, aunque no exenta de brillo teatral y habilidad escenográfica, no da lugar, probablemente, a una de sus obras más felices. Filón, amigo de Antonio, inicia la tragedia con su primer y único parlamento: "Cierto; pero esta extravagancia de nuestro general rebasa la medida. Esos ojos soberbios que resplandecían como los de un Marte armado cuando inspeccionaba los desfiles de las tropas guerreras, concentran ahora sus funciones, absorben toda su facultad de contemplación en un rostro moreno. Su corazón de capitán, que en las refriegas de las grandes batallas hacía reventar sobre su pecho los lazos de la coraza, ha perdido todo su temple y sirve ahora de fuelle y de abanico para enfriar a una egipcia fogosa. Vedlos cómo vienen. Tomad buena nota y veréis a uno de los tres pilares del mundo convertido en el bufón de una puta. Mirad y ved". Desde el punto de vista de la tradición amorosa, el juicio de Filón rememora la famosa Oda I-8 de Horacio, donde el autor latino relataba la detumescencia moral y psicológica del otrora intrépido Síbaris por acción de la hermosa Lidia. Shakespeare ya había acudido a esa misma referencia en *Romeo y Julieta*, cuando el propio amante afirma compungido: "¡Oh dulce Julieta, tu belleza me ha afeminado y ha ablandado en mi temple el acervo del valor!". Pero, en cualquier caso, las palabras de Filón, personaje que no reaparecerá en toda la obra, tienen la función, desde el inicio mismo, de abrir un abanico de expectativas que en buena parte quedan defraudadas. Me refiero a la historia que se avecina entre el "rostro moreno" de "puta" egipcia y ese "corazón de capitán" romano enloquecido por sus encantos. El comienzo es ciertamente prometedor, y la primera escena nos presenta una pasión de alcance universal —casi vale decir cósmico— entre la fabulosa reina de Egipto y "uno de los tres pilares del mundo", como dice Filón cuando alude al triunviro Antonio. Muy a tono con esa grandeza (y anticipándonos algunas imágenes de parecido cuño en la inminente poesía amorosa de Andrew Marvel o John Donne), Antonio responde a Cleopatra, en su segunda réplica de la obra, que para saber el límite de su amor ella tendría que descubrir "un nuevo cielo y una nueva tierra". Los amantes hacen gala de un amor apocalíptico y Antonio exclama, por ejemplo, para expresar la intensidad de sus sentimientos, que puede hundirse el Tíber en Roma y desplomarse el arco inmenso de la arquitectura del Imperio (en justa compensación, y para no ser menos, Cleopatra afirmará un poco más tarde que asimismo todo Egipto puede también sumergirse en el Nilo). Pero, a medida que avanza la obra, comprobamos que no es el arco del Imperio el que se

desmorona, sino el que sustenta la arquitectura misma de esa grandiosa historia que se nos cuenta. La acción se dispersa excesivamente (tal vez por el prurito de seguir punto por punto lo que Plutarco refiere del asunto en sus *Vidas paralelas*), y la obra adolece de una considerable falta de economía en los medios dramáticos: demasiados personajes, demasiadas escenas, demasiadas vueltas y revueltas impertinentes al asunto principal. (*Romeo y Julieta* está en este aspecto mucho mejor construida). Por otro lado, no parece que exista la necesaria consistencia en el carácter y la motivación de los protagonistas. Al margen ahora de la naturaleza virulenta y caprichosa de Cleopatra o de las vacilaciones que sufre Antonio entre el honor y la pasión, hay súbitos cambios psicológicos no suficientemente esclarecidos y hay decisiones arbitrarias que no entendemos (¿por qué Cleopatra a mitad del combate vuelve sus naves hacia el puerto?, ¿y por qué Antonio la sigue?). Asimismo, parece que exista por momentos más capricho y frivolidad que convincente pasión erótica entre los amantes. ¿Dónde está, por otra parte, manifiesta sobre las tablas la mítica fascinación que despierta Cleopatra? Es verdad que en ocasiones su hechizo sí da la medida. Algunas descripciones de Enobarbo (Acto II, Escena II) o algunos recuerdos de ella misma sí están a la altura de su fama: "...me reí para hacerle perder la paciencia; y por la noche me reí para calmársela; y a la mañana siguiente, antes de la hora nona, le embriagué hasta llevarlo a la cama; entonces le puse encima mis vestidos y mis abrigos, mientras me ceñía su espada filipense" (Acto II, Escena V). Pero esto no es *showing*, sino *telling*, y el público se queda, a fin de cuentas, sin ver el espectáculo de Cleopatra, no como otros afirman que es ni como ella misma lo recuerda, sino actuando en el propio escenario hasta el último acto de la tragedia, donde ya no será, por cierto, la lúbrica diosa sino la amante sublime que muere de amor (eso sí, con todo el estilo y parafernalia memorables que le exige su aureola).

Con *Antonio y Cleopatra* Shakespeare ensaya, sin demasiada fortuna, esa línea de pasión trágica amorosa desbocada que hará suya el francés Racine un poco más tarde. Pero también, desde el comienzo de la obra, anticipa lo que será propio de las tragedias de Corneille: la lucha entre los mundos del amor y del deber. En el parlamento inicial de Filón también se prefigura este conflicto. Filón es, de hecho, un hijo de Roma y desde esta perspectiva plantea la cuestión. El pensamiento estoico y el Derecho romano comparecen ya en su primera frase, cuando afirma que Antonio "rebasa la medida". Su pasión hacia un "rostro moreno", hacia una "egipcia fogosa" —que cifra y resume en una mujer todo el mito del Oriente— resulta "extravagante" (*dotage*), algo bárbaro y peligroso, y algo opuesto por añadidura a la mesura civilizada del

mundo occidental. Todo *Antonio y Cleopatra* partirá, en efecto, de esta premisa, pues, como afirma S. L. Bethell[2], la obra entera pone en pie el antagonismo radical entre dos mundos: el que encarna Egipto y el que representa Roma: el placer, el misterio, el caos, la pasión, frente al deber, la razón, el cálculo, el pragmatismo. Cleopatra es el emblema del primero —la inconstancia, el capricho, la seducción—; César encarna el segundo. Marco Antonio naufragará en el proceloso estrecho que une o separa ambos mares. Su ética romana le hace decir, ya en el Primer Acto de la obra: "Debo romper con esta reina fascinadora. Mi indolencia incuba diez mil desgracias peores que los males que conozco". Pero su deseo abisal le lanza una y otra vez no sólo a los brazos de Cleopatra sino a los de todo lo que ella representa: placer, desorden, abandono. Y así lo vemos, por ejemplo, quebrando las normas de la diplomacia al maltratar al emisario de César, o manifestando una absoluta irresponsabilidad, cuando incita al vino a los suyos, y se embriaga a sí propio, en la víspera misma del combate. Enobarbo comenta, por cierto, a este respecto: "Lleva a cuestas la tercera parte del mundo. ¿No lo ves?" Y Menas replica: "Entonces, un tercio del mundo está borracho". Por eso, más que trágico en sentido estricto, resulta patético su afán por mostrarse digno de Roma, por forzarse a un matrimonio político y conveniente con Octavia (esa esposa "fría, piadosa, apacible"), por querer más tarde solucionar a la desesperada sus conflictos con César en un duelo personal, que el sensato y calculador enemigo rechazará, como es lógico, por arbitrario y absurdo. Roma es quien vence al final, efectivamente. Pero acaso sólo en apariencia. Antonio —es verdad— declara, ya herido de muerte, y lleno de orgullo, que un romano ha vencido a otro romano, y quiere demostrarse, al más puro estilo senequista, que en último término es "el valor de Antonio el que ha triunfado sobre sí mismo". Y la propia Cleopatra afirma antes de morir que nada de mujer queda ya en ella: "Ahora (...) soy firme como el mármol, ahora la luna inconstante no es mi planeta". Pero su bella y exótica muerte tiene el estigma de lo que niega, y el propio César quedará arrobado ante el refinado y terrible espectáculo de la pasión derrotada de los amantes. En su último parlamento, que también cierra la obra, César ordena que sea sepultada al lado de Antonio, y añade: "Ninguna tumba sobre la tierra encerrará una pareja tan famosa. Acontecimientos tan altos como éstos golpean a los mismos que los provocan y la piedad que inspira su historia iguala a la gloria del que los ha reducido a ser lamentados...". Parece haber aquí un empate entre la razón gloriosa y la pasión sublimada. Aunque es César, justamente, quien *puede* y *debe* decirlo, no los quiméricos amantes. Es la razón quien tiene el privilegio

de sancionar la belleza que ella ha destruido. ¿O hay que decir que ella *ha creado*? Es la misma pregunta que nos hacemos ante una tragedia cervantina contemporánea que guarda no poca relación con este *Antonio* shakespeariano. Me refiero a *La Numancia*, que simboliza igualmente el antagonismo entre el bárbaro y sublime proceder de los numantinos y el pragmatismo civilizado de los romanos, acaudillados por Escipión. Igual que César del doble suicidio, queda Escipión admirado de "la memorable hazaña" que supone la inmolación colectiva de los numantinos. Aunque Cervantes —español, al fin y al cabo; es decir, un tanto 'egipcio'— hace que Escipión se declare moralmente derrotado ante el cadáver del niño que se arroja de las murallas en último término: "lleva, pues, niño, lleva la ganancia / y la gloria que el cielo te prepara, / por haber, derribándote, vencido / al que, subiendo, queda más caído". El César de Shakespeare no nos dice tanto. Pero ambos autores universales tratan en el fondo un mismo tema (uno de forma casi permanente, el otro de manera coyuntural): la forzosa y noble derrota de la poesía (y de don Quijote) a manos de la prosa inevitable de este mundo.

Si *Antonio y Cleopatra* —quizá por el pie forzado de Plutarco— no es, a mi juicio, una obra paradigmática del peculiarísimo y libérrimo genio de Shakespeare sí que tiene indudable interés por estas aludidas concurrencias con la tragedia europea del momento (Cervantes, Corneille, Racine). Y sobre todo, porque el dramaturgo inglés nos da la medida de lo que, en realidad, era ya para él —desde su creación de Bruto— el héroe trágico moderno, que no es un *héroe desgajado* a la compacta e inefable manera clásica, sino un *héroe escindido*, como Antonio, sometido a la duda y la introspección perpetuas y abocado a la perplejidad ante el espectáculo de sí mismo. Pero la pasión amorosa, como decíamos, —ya sea el primer amor juvenil de Romeo y Julieta o el amor adulto y maduro de Antonio y Cleopatra— no es el terreno propio de Shakespeare, como tampoco lo fue el de los trágicos griegos. En este sentido, el dramaturgo isabelino es, en el conjunto de su producción, mucho más clásico que los franceses. Y también mucho más convincente y real. ¿No hay en el fondo mucha más insondable verdad en la soberbia escena en que Ricardo III lleva a la cama a Lady Ann después de haber asesinado a su marido y a su padre que en la impecable conducta estatuaria de la digna Jimena en *El Cid* de Corneille? Pero si Corneille pecaba por defecto al doblegar sus pasiones amorosas de juguete ante los más altos imperativos de la ética (cosa que Shakespeare, desde luego, no hace), Racine peca por exceso. Tanta pasión sin límite por un semejante empequeñece el alma humana en vez de engrandecerla. Los griegos lo sabían y desterraron este tema de su teatro. Pero Racine —quizá no sea superfluo recordarlo— se

dirige a las mujeres que dominaban la corte y los salones de su tiempo, que lo mimaban y lo protegían. A esas mujeres —como Madame de Sevigné, que lloraba todas las veces que asistía a la representación de *Andrómaca*— se pliega Racine en sus tragedias, y les hace creer, por galantería, que esas pasiones que atesoran o suscitan y en las que míticamente se reflejan, son, en efecto, lo más importante. Shakespeare no tenía por qué ceder a esas cuquerías de cortesano. De hecho, no cedió en sus grandes tragedias a ninguna solicitación contextual reconocible que estuviera más allá de su propio impulso y de su propio genio. Ese desasimiento de todo y de todos es, en definitiva, lo que lo hace tan grande. Y esa grandeza genuina —liberada de las constricciones del tema amoroso y en parte de la plantilla excesiva de Plutarco— se manifiesta en su plenitud, mucho más que en *Antonio y Cleopatra*, en su anterior tragedia romana de *Julio César*.

2.— *El nacimiento del héroe trágico moderno:* Bruto, Hamlet.

Julio César es la primera de sus tragedias de madurez, y en ella, puede decirse, está ya *in nuce* el mejor Shakespeare. César es en la obra el héroe 'oficial' que ofrece el título y la magna referencia histórica de los acontecimientos, pero no es, desde luego, el protagonista de la tragedia. Su asesinato ocurre muy pronto, al principio del Acto III, y será su muerte, precisamente, lo que desencadene la acción trágica. No ofrece Shakespeare en su Julio César un personaje especialmente atractivo: nos presenta un hombre endiosado, que habla y muere en tercera persona y es esclavo de su grandeza; ésa es, por cierto, *su* tragedia —aunque no es la tragedia de la obra— y la causa inmediata de su ruina: en aras de esa imagen deificada que quiere mantener a toda costa, y por encima de toda prudencia, ignora los oráculos, las advertencias y el sueño premonitorio de su mujer. A comienzos del Acto II, Bruto reconoce nunca haber visto que las pasiones de César "dominasen más que su razón", pero, como él mismo intuye, su camino ha llegado a una cima peligrosa, y no puede decirse que la razón no vaya a ceder en lo sucesivo a la ambición y a la gloria personales, a despecho de la sensatez y los intereses generales del Estado. La imagen que Shakespeare nos presenta de las últimas horas de Julio César da la razón a este augurio de Bruto y certifica, por tanto, sus palabras de que "se le debe considerar como al huevo de la serpiente, que, una vez incubado, llegaría a ser dañino, como todos los de su especie, y hay que matarlo en el cascarón".

Conducido hábilmente por Shakespeare, el lector o el espectador

tiene, en efecto, la impresión de que César va camino de convertirse en un tirano y de que Bruto, en último término, es un hombre recto y no un traidor. Pero es la suya una terrible papeleta: el desgarrador dilema entre el amor sincero que le profesa a César y el deber que le lleva a matarlo para salvar a Roma. Eso le convierte, sin duda alguna, en el héroe trágico de la obra. Y el héroe trágico, por vez primera, en sentido moderno; ya no es la *hybris*, como a César, lo que va a conducirle a un destino funesto; es la elección insoslayable, el brete imponderable, el trágico dilema. Al principio de la obra, Bruto, de hecho, prefigura la imagen de Hamlet: lo vemos —son sus palabras— "atormentado por pasiones contrarias" y "en lucha consigo mismo". Y ¿quién no advierte el sabor hamletiano del breve monólogo que Bruto pronuncia en la Escena Primera del Acto II?: "Desde el momento en que Casio me excitó contra César, no he dormido. Entre la ejecución de una cosa terrible y su primer impulso, todo el intervalo es como un fantasma o como una horrible pesadilla. El espíritu y las potencias corporales se confrontan entonces, y el estado del hombre, semejante a un pequeño reino, sufre una especie de insurrección". Pero Shakespeare aún no estaba dispuesto para montar toda su obra en torno a una cuestión de este cariz, y Bruto, a diferencia de Hamlet, se decide muy pronto a emprender la acción. Aunque esa acción será dolorosa y —lo que es más grave— va a escapársele de las manos. Porque Bruto representa el varón honrado que es engullido por el maquiavelismo de la política; ese maquiavelismo que representan, en ambos bandos, tanto Casio como Marco Antonio. Son Maquiavelos distintos y complementarios: Casio, el instigador de la conspiración, es el político intelectual, que acaso tiene razones personales para rebelarse ante el nuevo dios de Roma: él, que salvó a César de morir ahogado en el Tíber, ahora se siente "una miserable criatura que ha de inclinarse humildemente si César se digna enviarle siquiera un negligente saludo". César lo teme y en el Acto Primero se refiere a él, no sin aprensión, con estas palabras: "Lee mucho, es un gran observador y penetra admirablemente en las acciones de los hombres". Su propia imagen física parece corresponderse con el retrato que de Maquiavelo hizo el pintor Santi di Tito; "enjuto", de figura "escuálida y hambrienta", César le confiesa a Antonio, con una frase llena de sentido y agudeza: "¡Ojalá fuera más grueso!" (*Would he were fatter!*). Sus recelos, obviamente, se confirman. Marco Antonio es un Maquiavelo de signo distinto: aficionado al juego, a la francachela y a las mujeres, su carácter disipado y voluptuoso no engaña, sin embargo, la perspicacia de Casio, que, una vez muerto César, reclama su ejecución. Pero Bruto se opondrá, porque él pretende, como le dice a Casio, llevar a cabo un necesario sacrificio,

no una cruenta carnicería. Ello demuestra, una vez más, la rectitud de Bruto, que va aparejada con su falta de astucia y sentido político. De hecho, el error de Bruto —y el motivo de su perdición— es haberse quedado a mitad de camino por un exceso de honestidad: o no tendría que haber matado a César (opción que le impide su amor hacia Roma) o no tendría que haber dejado vivo a Marco Antonio, cuya sofisticada y maquiavélica actitud va a causar la perdición de los conspiradores. Su espectacular intervención en el genial Acto III de la obra es una soberbia puesta en escena donde la exhibición del cadáver sangriento de César y la sibilina y profusa retórica de sus palabras son los medios adecuados para la consecución de un fin. Aprovechándose de la comprensión y generosidad de Bruto, que le permite hablar a la multitud tras la muerte de César, Marco Antonio pronuncia su conocidísimo discurso en clave irónica que va a enardecer a un manipulable populacho (¿quién no recuerda, por cierto, la soberbia interpretación de Brando en la versión fílmica de Mankievicz?). Shakespeare riza en este punto el rizo mismo de la ironía. Como se sabe, toda la arenga de Marco Antonio va punteada por el estribillo de que "Bruto es un hombre honrado", un aserto cuya inversión semántica, al calor del conjunto de su parlamento, va penetrando como un veneno en los rudos oídos de su auditorio. Pero esta evidente subversión irónica gestionada por Marco Antonio, queda a su vez ironizada (y, por consiguiente, invertida de nuevo) en el contexto que Shakespeare procura a su tragedia: Bruto es, *en verdad,* "un hombre honrado". La naturaleza insondable de esta ironía —de carácter casi cervantino— apunta, en mi opinión, a la entraña misma de la obra y a la situación trágica, por añadidura, de su héroe: Bruto. Porque es Bruto, evidentemente —y no Marco Antonio, el triunfador— quien adquiere la dimensión heroica. Como tantos personajes shakespearianos (Otelo, Hamlet, Cordelia, Timón) es precisamente su excesiva inocencia la que lleva al mal y al desastre. Su drama es, en efecto, de una infinita ironía: él mata a César —"no porque amara a César menos, sino porque amaba a Roma más"— y Roma cree que lo ha hecho porque ni amaba a César ni amaba a Roma. Su honradez queda puesta en tela de juicio por un taimado Marco Antonio que, al final de su incendiario parlamento, declara no tener "ingenio, ni palabras, ni mérito, ni estilo, ni ademanes, ni el poder de la oratoria que enardece la sangre de los hombres"; un Marco Antonio al que Bruto salvó la vida y que se convierte en su verdugo, pero que, no obstante, en los últimos compases de la obra, reconoce que Bruto era "el más noble de todos los romanos" y que sólo él, de entre el conjunto de los conspiradores, "fue guiado por un pensamiento de general honradez y en interés del bien público".

¿Qué pensar de todo ello? ¿Qué sucesión de errores y tropelías se han cometido en aras de la honradez? Bruto traiciona la confianza de César, Antonio traiciona la confianza de Bruto. Y todos hablan de honradez, y todos son —o parecen— honrados. Desde luego, Bruto sí lo es (seguramente mucho más que el astuto Marco Antonio). ¿Se puede ser más honrado que Bruto, puede ser más noble su suicidio? Shakespeare ha escrito una admirable tragedia y todo al cabo nos ha parecido *trágicamente* necesario. Pero la lección empieza a ser genuinamente shakespeariana: crudamente anti-idelista, crudamente anti-romántica. De hecho, su *Julio César* podría entenderse como una nueva y diferente lectura de la *Antígona,* que nos hace más comprensible y atractiva la postura de Creonte: como éste, Bruto antepone a su amor por César el seco rigor de la razón de Estado. Y muere por ello dignamente, con la misma belleza y convicción con que lo hace la apasionada Antígona. He ahí una muestra sutil y excepcional de la personal dialéctica con los trágicos griegos que aún mantenía el genio de Shakespeare a la altura del 1600. Dos años más tarde este pulso adquiriría su expresión más ejemplar con la creación de *Hamlet,* donde el héroe shakespeariano (o una, al menos, de sus configuraciones características) alcanza ya todo su sombrío y misterioso esplendor.

Por decirlo en pocas palabras, Hamlet es el hombre que no reconoce ni se reconoce en su destino. La prueba a la que forzadamente quiere someterse no es, en efecto, la suya. Ése es su drama y su tragedia. No todos pueden ser vengadores natos como Laertes, el hijo de Polonio, cuya entereza y decisión el príncipe admira por ser la imagen de lo que él quiere ser. Pero en Hamlet tampoco está ser Horacio, su admirado amigo y compañero, filósofo estoico y ponderado: "tú has sido —le dice Hamlet— como quien, sufriéndolo todo, no sufre nada; has aceptado por igual los reveses y favores de la fortuna. ¡Benditos los que tienen el juicio y el temperamento tan ponderados..!" Horacio y Laertes: ésos son los dos modelos a los que Hamlet quiere acceder. Pero él está hecho de pasta distinta. Ahí está el "ser o no ser" de su famoso monólogo, una cuestión que él nunca logra resolver: ni "sufrir los golpes y dardos de la insultante fortuna", ni "levantarse en armas contra un océano de calamidades y, haciéndoles frente, acabar con ellas". Hamlet no es capaz de hacer una cosa ni la otra; no puede ser Horacio ni Laertes. Y tampoco le es posible actuar con la sutileza y el maquiavelismo de su tío Claudio, porque, como dice a su madre en el Primer Acto —en una expresión que es la contrafigura de otra de Yago en el *Otelo*—, él no sabe "parecer". Uno es lo que es, no lo que querría ser, y uno debe —son palabras de Cervantes— ir a la perdición por su propio camino. El drama de Hamlet

es que su perdición no nos parece, en realidad, que sea la suya. Y a él mismo tampoco se lo parece: en el monólogo que cierra el Acto Segundo manifiesta su vergüenza y perplejidad por ser "indiferente ante mi propia causa y sin ser capaz de decir nada". ¿No es ése el lenguaje del extrañamiento, de la propia falta de convicción ante la empresa acometida? Ésa es quizá la diferencia esencial entre el héroe trágico griego y el héroe trágico moderno: lo que separa, en definitiva, la losa pesadísima del *fatum* de la angustia volátil de la libertad.

Hamlet comparte con Edipo el horror familiar, con Antígona la pulsión de la muerte, con Orestes la misión ineludible de la venganza, pero le falta lo que a éstos les sobra: la asunción plena y consciente de su destino. La última frase del Primer Acto es toda una evidencia en este sentido: "¡El mundo está fuera de quicio! ¡Oh, suerte maldita, que haya tenido que nacer yo para enderezarlo!" Su tarea le viene demasiado grande y una tarea que viene demasiado grande no puede asumirse como propia. Por eso la retrasa indefinidamente y por eso recurre constantemente a la idea de suicidio. Pero no se matará; no por cobardía, como él sospecha, sino porque tampoco el suicidio le está reservado. A la altura del Acto Cuarto todavía se pregunta: "aún no sé cómo vivo para decir 'esto ha de hacerse' cuando me sobran motivos, voluntad, fuerza y medios para hacerlo". ¿Qué es, pues, lo que le falta? Lo que Hamlet no tiene —o no encuentra— es, como decíamos, el cumplimiento de su propio destino. Su destino, por así decirlo, no será nunca su futuro. Ni siquiera al final lo tendrá, pues no es destino limpio ni logrado lo que sólo es el fruto de una carambola. Porque es eso, y no otra cosa, la muerte de Claudio, ésa que un Hamlet aturdido comete sólo en último término y a instancias, precisamente, de Laertes, que herido letalmente, y desde el suelo, le incita "Al rey, al rey", fiel hasta el final a su destino vengador. Y ni siquiera puede decirse entonces que Hamlet haya ejecutado, en plena vida, su misión: cuando mata a su padrastro ya ha sido, de hecho, tocado por la espada emponzoñada de Laertes. Apenas le queda media hora de vida. Ésa es la última ironía de su fatal destino: Hamlet sólo actúa —sólo es capaz de actuar— cuando ya está muerto.

Shakespeare avala nuestra lectura con un recurso teatral, bien operante y manifiesto: el personaje de la Sombra —que el propio dramaturgo se encargaba, según es fama, de representar sobre las tablas. Ése es, a mi juicio, el correlato objetivo que T. S. Eliot no encontraba en la obra. La Sombra es el motor de la tarea de Hamlet, un motor que está fuera, no dentro de él. La Sombra le arenga, le acosa, le impulsa, es algo ajeno y espectral que lo contamina, que le da un aspecto fantasmático y un proceder irreal. Después de hablar con ella la primera vez, Ofelia ve a

Hamlet —así se lo cuenta a su padre Polonio— "pálido como su blusón, (...) como si escapado del infierno quisiera contarnos sus horrores", y, al marcharse de su lado, añade la doncella, "vuelta la cabeza por encima del hombro, pudo encontrar su camino hacia la puerta sin valerse de sus ojos". Sí, Hamlet, en efecto, ya no es él, no es más que la sombra de una Sombra y se vuelve sombrío y fantasmal como ella misma. Él cree, al principio, que esa Sombra es su *destino*, pero en realidad no es más que su *estigma*, y ese joven y prometedor Hamlet, la "flor y esperanza del reino", dejará de sincronizar con sus propias virtudes, sus propias creencias, sus propios deseos, para convertirse en un ser errático y errado, impostado y confundido, falto de reflejos y armonía consigo mismo y con el mundo. Su misantropía, su misoginia, su sobrada crueldad verbal (con su madre, con Ofelia) son exponente de la esquizofrenia en la que vive (¿es fingida, realmente, su locura?). Tan ingenua como innecesariamente, quiere sustentar su forzoso papel de vengador —o, mejor, de vicario de una Sombra vengadora— por la radicalización y la generalización de su concepto del Mal sobre la tierra. Pero la acción decisiva no llega, a pesar de las crudas e incitadoras palabras, que son —como bien advertimos— su arma natural y predilecta. No llega, pues, la acción decisiva, pero Hamlet, en cambio, sembrará su camino de equivocados cadáveres (Polonio, Ofelia, Rosencranz, Guildenstern, Laertes): efecto natural de todos los débiles, descolocados e indecisos. Uno se pregunta si es mejor ese remedio que la propia enfermedad que quiere remediar. Porque, al fin y al cabo —y ésa es la minúscula ironía de ésta y otras tragedias shakespearianas— el mundo resulta no ser tan malo: la hermosa Ofelia le ama, por ejemplo, dulcemente; Polonio es un simpático, aunque retórico, vejete; el propio Claudio, a pesar de su horrible fratricidio, es un monarca atractivo y sensato, que ama a su esposa con ternura, y parece ser que al propio Hamlet lo quiere también sinceramente. Casi estaríamos por decir que Hamlet recuerda por momentos la desagradable figura del hijo que arruina, por puro egoísmo, el futuro sentimental de la madre viuda. Pero no seamos injustos con él, aunque él lo haya sido, en efecto, con muchos. Hamlet tiene —o ha creído tener— una dolorosa misión que cumplir, y lo ha perdido todo en el empeño: no sólo la vida, sino, lo que es más grave, su propio destino. En eso encarna la tesitura del aturdido hombre moderno, exiliado de los dioses y de Dios, sin cumplimiento ni salvación accesibles. Así ocurre, en general con los héroes de Shakespeare (Lear, Otelo, Hamlet...): su calvario, su dolor, no los redime; tiene la virtud, por el contrario, de corromper el mundo, poblándolo de víctimas de clamorosa inocencia, llámense Cordelia, Desdémona u Ofelia. En ese ambiente encenegado y

claustrofóbico, tan característico de la tragedia shakespeariana, las acciones decisivas ya no son posibles, salvo como catástrofe. La auténtica lección del autor de *Hamlet* —su verdadera sabiduría— es la morosa y lúcida descripción del largo túnel enrarecido que lleva hasta aquélla. No es extraño que el veneno sea en esta obra metáfora y agente ineludible: desde el tósigo vertido por Claudio en el oído del rey hasta el florete emponzoñado y la copa envenenada que dan al traste con tantas vidas en la espeluznante escena final. Al llegar a este punto, sólo el genio de Shakespeare se ha salvado, pero a costa de nosotros y de sus personajes. Ésa es la gran diferencia con la tragedia griega: Sófocles, por ejemplo, adquiere su grandeza al salvarnos con ellos. Shakespeare nos despoja y nos abisma en el vacío existencial.

Pero lo cierto es que abre con ello (y en cierto modo también lo cierra) el único camino reconocible para la tragedia moderna. La única alternativa que su siglo ofreció para esta vía es la tragedia francesa. La posible y valiosa "tragedia española", si es que así debiera llamarse, parte de unas premisas y apunta a unos fines claramente teológicos y religiosos que la inhabilitan para representar lo trágico moderno. Pero la tragedia francesa también se revelará como una vía muerta para el futuro. Con el clasicismo francés la tragedia clásica pierde el enigma existencial, el sentido del destino, la trascendencia, y eso no se suple con ninguna verdad inmanente más auténtica. En el pulcro Corneille la sublimidad ejemplar de sus personajes en el consabido conflicto entre el amor y el deber es sólo un eco, una reminiscencia de la grandeza trágica, pero ya sin mito, sin misterio. Racine, cuyos magníficos prefacios a sus obras nos revelan una inteligente y moderna lectura de la tragedia clásica, es ciertamente el más apurado imitador de los modelos griegos, pero ¿es acaso su mejor intérprete? Racine revive, en efecto, el *pathos* trágico pero no hace lo mismo con su *ethos*, al eliminar igualmente el misterio y la trascendencia. Sin esos elementos la tragedia raciniana remite a la naturaleza humana, no al infierno caótico, pero vital e hirviente de Shakespeare, sino a un limbo de pasiones desabridas y violentas, abstractas como un teorema, desnudas y frías como un cable eléctrico. No hay mitos, ni siquiera el Caos, que es el primer mito, en el horizonte (desierto) de esa tragedia. El único mito sobreentendido es la caída del pecado original, pero ese mito es una seca tesis jansenista más que el doloroso estímulo moral de una posible religación. Para Racine, como para Calderón, "el delito mayor del hombre es haber nacido", pero la tragedia española del XVII es un purgatorio existencial, un sabio camino de perfección, no ese dolor y esa locura en el vacío que Racine nos representa. La tragedia raciniana se desarrolla, efectivamente, en ese "eterno silencio

de los espacios infinitos" que asolaba el alma de su correligionario Pascal (aunque éste opuso al riguroso *esprit de géometrie* raciniano un *esprit de finesse* que legitimaba al corazón del hombre y vinculaba la vida con la moral y la filosofía). Esa *finesse* sólo es en Racine el matiz retórico de una geometría que lleva al desastre. Pero algo nos dice que esa geometría (sobre un asunto —el amor, la pasión— por demás limitado) no da la medida del alma humana. Calderón dio, a su manera, una versión más compleja —más real— de la misma. Y no digamos Shakespeare. Éste desecha muy pronto el camino de mimetización (forzosamente sesgada y amputada) de la tragedia clásica que décadas más tarde emprendería Racine, pero que ya no tenía un poder persuasivo de largo alcance. Intuyó Shakespeare que la esencia trágica, en un mundo caótico y moderno sin asideros ni trasecendencia, no estaba en acciones o pasiones definidas, sino en el puro sinsentido que se había instalado como un cáncer en la naturaleza indivudual y social del ser humano. La tragedia *dinámica*, de acontecimientos, cede así paso a la tragedia *estática* del hombre moderno, que descubre en sí mismo la condición trágica, de manera ínsita y permanente. Ésa es, al fin y al cabo, la lección de *Hamlet*, y el aprendizaje que, en último término, llevan a cabo, a su pesar, los mejores héroes shakespearianos.

3.— *Los agentes de la disolución:* Yago, Lady Macbeth.

Para mostrar esta cruda realidad, este radical y trágico desasimiento, Shakespeare aplica su genio a una labor minuciosa de demolición de todos los valores aparentes (y consoladores) que todavía hoy —y más aún entonces— significan lo más preciado de la tradición humanística. Quizá no hay texto que represente mejor este legado que la *Oración sobre la dignidad del hombre* de Pico de la Mirandola. He aquí algunas de sus frases más conocidas: "¡Oh sin par generosidad de Dios Padre, altísima y admirable dicha del hombre. Al que le fue dado tener lo que desea, ser lo que quisiere. Los brutos, nada más nacidos ya traen consigo del vientre de su madre lo que han de poseer (...) Al hombre, en su nacimiento, le infundió el Padre toda suerte de semillas, gérmenes de todo género de vida. Lo que cada cual cultivare, aquello florecerá y dará su fruto dentro de él. Si lo vegetal, se hará planta; si lo sensual se embrutecerá; si lo racional, se convertirá en un viviente celestial; si lo intelectual, en un ángel y en un hijo de Dios (...) ¿Quién no admirará a este camaleón? o ¿qué cosa más digna de admirar?". Veamos cómo un héroe shakespeariano —Hamlet mismo— asimila este legado capital: "¡Qué obra de

arte es el hombre! ¡Cuán noble la razón y cuán infinitos los dones que posee! ¡Cuán expresivo y maravilloso es su movimiento! Y sus acciones, ¡cuán angelicales!, y su inteligencia, ¡cuán semejante a la de un dios!... Él es la gloria del mundo, él es el gran modelo de otros seres. Y sin embargo, para mí, ¿qué es esa quintaesencia del barro? No me deleita el hombre, no, ni la mujer tampoco...". La ironía explícita de Hamlet está siempre implícita en las tragedias de Shakespeare (aunque no sólo en sus tragedias: no hay más que ver cómo inficiona en sus sonetos el universo puro y transparente del petrarquismo). Pero lo que impresiona y nos desarma no es lo cruel de su denuncia (que es, por ejemplo, en su contemporáneo Marlowe, más blasfema y virulenta, y por lo tanto mucho más conjurable), sino la circunstancia de que la demolición sistemática no da nunca la impresión de estar en Shakespeare gestionada por la misantropía, el odio o la desesperación del autor, sino por esa abismática y natural comprensión de las cosas que es una lúcida y perversa sabiduría, mucho más inquietante, no cabe duda, que la que en su tiempo se exhibía en Europa bajo el consabido tópico del desengaño barroco.

Si hubiera que elegir un personaje y una obra que encarnaran por ellos mismos y con la máxima transparencia este lúcido y perverso espíritu que comentamos, pocos dudarían en escoger Yago y *Othello*. Casi nos cuesta confesar —ése es por cierto el arte malévolo de Shakespeare— que Yago es, en efecto, el personaje más atractivo, casi diría deslumbrante, de la tragedia shakespeariana. Yago es cínico en su disposición, procaz en su lenguaje, vengativo en sus fines, hipócrita en su táctica, calumniador en su estrategia... Pero su maldad no se resume, ni en conjunto ni por separado, con la calificaciones de cinismo, procacidad, venganza, hipocresía ni calumnia. Sin dejar de atesorar, y en alto grado, todas esas villanías, Yago es mucho más que todo eso. Es, por así decirlo, la pureza misma de la maldad, o la maldad, si se quiere, en estado puro.

Veamos, por ejemplo, lo referente a su motivación. Como afirmaba A. C. Bradley, no es que Yago afirme no tener motivos para poner en marcha su actividad criminal, es que apela —y con harta superficialidad— a demasiados: la preterición de que es objeto, por parte de Othello, ante el nombramiento que recae en Casio, la envidia hacia éste, la sospecha de que Othelo ha ensuciado su lecho conyugal, su deseo insatisfecho por Desdémona... Bradley dice que, a fin de cuentas, Yago se inventa estos motivos para justificar su deseo malvado; en este sentido, es el anti-Hamlet; éste busca, desesperadamente, irreales motivos para no actuar; Yago los encuentra a montones para satisfacer lo que, según Bradley, es su auténtico deseo: una feroz voluntad de acción —en unión

de un alto placer por el riesgo— cuyo origen no es otro que confirmar su poder y superioridad al tratar a los prójimos como muñecos en sus manos. Pero la explicación de Bradley resulta, a mi juicio, insuficiente. Su deseo de acción es más intelectual que otra cosa. De hecho, y por ejemplo, no quiere mancharse matando a Cassio, y maquina que sea Rodrigo quien lo haga. Por otro lado, hay un componente de maldad en estado puro, y una enconada dirección en tal sentido, que rebasa esa voluntad de poder y superioridad (que también a veces —por qué no— podría llegar a manifestarse en la versión del perdón o la magnanimidad). No. Las maldades concretas de Yago son meras anécdotas de algo bastante más sustancial. Por lo mismo, no tiene sentido la comparación de Yago con Maquiavelo. El maquiavelismo supone la falta de escrúpulo en los medios para obtener fines superiores, pero no es ése el caso de Yago. Nadie puede pensar, por ejemplo, que su fraudulenta posesión de las joyas reclamadas a Rodrigo para comprar supuestamente la voluntad de Desdémona, lo convierten en un simple ladrón o lo califican a nuestros ojos como un codicioso que busca medios para enriquecerse. Eso son meros réditos de un caudal, cuya naturaleza sólo podría definirse, según se ha dicho alguna vez, atendiendo a la frase paulina de "el misterio de la iniquidad" (tal como reza el apóstol en su Carta a los Tesalonicenses).

La actitud de Yago es luciferina, y así lo insinúan varios personajes de la obra: su esposa, Emilia, se refiere al calumniador de Desdémona en términos de "eternal villain" y Ludovico, en las últimas líneas de la obra, denomina a Yago "hellish villain". Él mismo dice, al principio de la obra, algo, por lo demás inquietante: "I am not what I am" (lo que es un *contrafactum* indudable del divino 'Yo soy el que soy" de la Biblia). Porque es la pura inteligencia del mal lo que Yago es o representa; es el espíritu disolvente que destruye lo más puro del amor y la amistad, cuya acendrada misoginia y misantropía (expresadas, a menudo, en términos escatológicos o animalizados) parecen radicadas en la voluntad de la serpiente por ensuciar la condición humana, por rebajar sus ideales (no en vano, como la erudición ha demostrado, las imágenes de insectos y reptiles abundan aquí más que en ninguna otra tragedia shakespeariana). Pero Yago, en el universo shakespeariano, es un Satán sin referente religioso, un Satán sin Dios como antagonista, que no está fuera sino dentro del corazón humano. Eso nos deja más indefensos y nos lo hace aún más peligroso. Yago es, en suma, como decíamos, la inteligencia del Mal y lo que nos turba sobremanera es que el personaje, pese a todo, no pierde a nuestros ojos un ápice de su atractivo.

Siendo benévolos —y por qué no serlo— con nosotros mismos,

podríamos decir que lo que nos seduce del personaje es *exclusivamente* su inteligencia, y el pragmatismo con que la canaliza: la frialdad y autoconciencia de cara a sí propio y la pericia psicológica de cara a los demás. En la primera de esas condiciones veía Harold Bloom uno de los hechizos permanentes de los héroes shakespearianos: un Yago, un Hamlet, un Edmundo, son almas, en efecto, que objetivamente se contemplan a sí mismos en imágenes forjadas por sus propias inteligencias, y esa lúcida y libérrima conciencia introspectiva "sigue siendo —dice Bloom— la más elitista de todas las imágenes occidentales"[3]. De este refinado conocimiento deriva sin duda también su penetración respecto al prójimo. Porque la superior inteligencia (de los deseos, de los motivos, de las actitudes), sin condicionantes morales, ideológicos ni sentimentales, es la característica que distingue a Yago de los otros personajes. Desdémona es el candor piadoso, que no se enamora de Othello, como podría pensarse, por el sonido o la forma de sus palabras (él confiesa ser "rudo" en ese aspecto), sino por las desgracias épicas que cuentan ("Me amó por los peligros que había corrido, y yo la amé por la piedad que mostró por ellos". Y ella, a su vez, afirma: "En su alma es donde he visto el semblante de Othello"). Y así es, en efecto, porque Othello es el desnudo y noble corazón, que a su vez no queda prendado tanto de la belleza de Desdémona, como de sus compasivos sentimientos. Es el corazón del guerrero y el corazón del amante, el que se declara conmovido por el recibimiento afectuoso que ha encontrado entre los habitantes de Chipre, una naturaleza franca y honesta que, como dice Yago, "se dejará llevar por la nariz tan fácilmente como los asnos". Y así ocurre, en efecto, porque el apasionado Othello no es capaz de pensar, de calibrar, de controlarse. Cassio, por otro lado, es el florentino, amante de los libros, cortés, educado, melancólico, en la versión renacentista del poeta/soldado, que define a Desdémona como una joven "que excede los conceptos de las plumas brillantes, y que por las galas esenciales de su naturaleza sobrepasa al mismo arte". También el refinado intelectual caerá en las redes de la inteligencia pragmática de Yago, cuyo designio no es otro que regodearse con la desvalorización del género humano: "¡Actúa, veneno mío, actúa! ¡Así se atrapa a los tontos crédulos! ¡Y así pierden su fama damas castas, virtuosas e inocentes!", dice en una ocasión. Porque la intención de Yago no es alcanzar un fin, es saborear el procedimiento. Yago insinúa la calumnia ante la víctima, luego templa o minimiza la insinuación, deja que el otro saque las conclusiones, se pone por momentos de parte del calumniado, sopla de nuevo para que se avive la llama, y así sucesivamente. Se permite jugar con la víctima como el gato con el ratón, pronuncia equívocos juramentos para su disfrute íntimo y personal

("Si no digo la verdad, soy un verdadero canalla", manifiesta, por ejemplo, en una ocasión) y borda hasta el límite su hipocresía: "Me falta a veces la maldad que me sería útil", le dice al Moro.

Pero el cariz inmanentemente satánico de la maldad de Yago no afecta sólo a los personajes de la obra, sino también a nosotros, los lectores o espectadores: ¿No deseará Desdémona, en el fondo, —nos preguntamos— al joven, hermoso y refinado Cassio en vez de al feo, maduro y renegrido Othelo? ¿Es tan firme y candorosa en su virtud? ¿No es ella la que comenta que "Ludovico es muy apuesto" y le admira porque "habla bien"? ¿Y no deseará a Desdémona el propio Cassio en vez de a Blanca, la cortesana, a la que rechaza crudamente como esposa? Ésa es la obra del Maligno: sembrar en todos la duda de lo peor. Así se permite declararlo él mismo, jugando al límite con las burlas y las veras: "es una inclinación de mi naturaleza sospechar el mal". Aunque su auténtica verdad no es sospechar el mal, sino inundar el mundo de esa sospecha.

Pero hay un último aspecto luciferino en Yago que, si en el universo de Shakespeare hubiera lugar a la redención, de alguna forma nos redimiría de su maldad. Es un punto escondido de conciencia angélica, de conocimiento, a su pesar, de la superioridad —incluso estética— de la pura bondad. En un aparte del comienzo del Acto V se confiesa a sí mismo que "si Cassio subsiste, hay en su vida una hermosura cotidiana que hará fea la mía". Ésa es, en efecto, la debilidad de Yago y del propio Satán. Son, en el fondo, ángeles caídos, y aunque su misión denigratoria se cumple y se cumplirá irremediablemente, su destino es, en última instancia, el de los perdedores (aunque nadie gana, a decir verdad, en las tragedias de Shakespeare). Shakespeare hará que su derrota venga, modestamente, de las manos vulgares de su esposa, mujer lenguaraz e inverecunda, pero que atesora íntegra la perla cabal de la dignidad en el ser humano. Shakespeare, no obstante, fiel a su línea, no aporta engañosos argumentos consoladores. Yago mostrará el orgullo y la calidad de su condición luciferina hasta el final. "No me preguntéis nada —dice a los presentes en la última escena. Lo que habíais de saber, ya lo sabéis. De ahora en adelante no pronunciaré ni una palabra". El digno silencio del personaje nos ahorra la satisfación de halagar, con su temor o su arrepentimiento, nuestros altos deseos de justicia. ¿O cabría decir nuestros bajos instintos de venganza? En cualquier caso, ese silencio es la postrera victoria en su derrota (una victoria de parecida índole a la que aludía el Dux veneciano en el primer Acto de la obra: "El hombre robado que sonríe, roba alguna cosa al que lo ha robado"). Y es también el sello peculiar del insidioso genio sin concesiones de su autor.

Como Yago lo es en *Othello*, las brujas son en *Macbeth* mensajeras del

infierno (del infierno que opera dentro de cada uno de nosotros). Si Yago representa al tentador luciferino que vertía con persistencia el lento veneno de la desconfianza (de la falta de fe) en el corazón de Othello, las brujas —merced a su ambigua profecía (Macbeth se refiere a sus palabras como "imperfectos oráculos" sin advertir que todos los oráculos lo son)— depositan, al principio de la obra, la semilla de la ambición en el alma de Macbeth, una semilla que germinará casi al instante: "nada existe para mí sino lo que todavía no existe" dice Macbeth, aludiendo no sólo a un deseado futurible sino a esa ley perversa de infinitud que es la marca misma de la ambición. Falta de fe, pues, en *Othello*, y ambición excesiva en *Macbeth*, las dos instancias del Mal absoluto que también provocan —cómo no— la caída mítica que relata el *Génesis*. Pero si Yago resumía en su persona, conjuntamente, el papel diabólico de la serpiente y el de la complicidad intrigante de la propia Eva, éste último *rol* lo desempeña en *Macbeth*, muy oportunamente, la esposa del personaje. Lady Macbeth, en efecto, apelará en su caso a la virilidad en entredicho de su esposo guerrero, que parece no atreverse a dar el paso criminal. Y Macbeth irá obsesionándose progresivamente por demostrar su hombría hasta el desenlace de la obra, donde su arrojo y su temeridad serán ya un puro delirio.

Pero detengámonos un poco en ese doble fondo de penetración del Mal que se presenta, desde el principio mismo, en la obra de Skakespeare. ¿Qué le lleva a Macbeth a no esperar discretamente que acontezca —si ha de ser— la profecía de las brujas? ¿Por qué se decide a colaborar en su cumplimiento? El oráculo expresa sin duda el deseo escondido —reprimido— en el corazón de Macbeth: es, podría decirse, su misma e interiorizada voz del Mal (como las malévolas sospechas de Yago eran los recelos, en el fondo, del propio Othello). El Diablo siempre se encuentra —como empezó a saberse desde el Renacimiento— dentro de nosotros mismos, pero el de Macbeth, a lo que parece, y aunque está trabajando un terreno abonado, ha de luchar, para salir victorioso, contra esa fuerza antagónica —y tal vez aún más natural— que confirma el diagnóstico de su propia esposa: "Te agradaría ser grande, pues no careces de ambición; pero te falta el instinto del mal que debe secundarla". Y es Lady Macbeth —que no tiene nombre, como no lo tiene la insidia universal— quien se ocupa de sacar ese instinto a la luz. En ese proceso se encuentra tal vez el más inquietante perfil de la obra: como refleja a las claras la Escena II del Acto Tercero, los esposos se aman tiernamente: Ella lo llama "gentil señor mío" y él la califica de "esposa querida", "amor mío", "queridísima paloma", "dulce consejera"... Una paloma que es la emisaria de la serpiente, una compañera cuyos dulces

consejos se concretan en una serie de crímenes a sangre fría. Hay algo turbador, sacrílego, decididamente siniestro (y shakespeariano: también, por ejemplo, el fratricida Claudio y la madre adúltera de Hamlet se aman con auténtica ternura) en ese dulce y evidente amor conyugal que convierte la unión sacramentada en una colusión, un contubernio, para medrar a costa del daño ajeno. Más que cualquier otro paliativo, éste es el factor que nos aproxima, que nos humaniza, la caída de Macbeth en la depravación absoluta. Al hablar de *Macbeth*, la crítica ha especulado con cierta frecuencia sobre el origen de esa mínima e imprescindible cuota de simpatía e identificación sentimental que debe provocar en el espectador el héroe trágico. ¿Dónde se encuentra ese elemento que va a desencadenar nuestra piedad? Unos lo ven en la condición intachable de Macbeth al principio de la obra: un guerrero heroico y ejemplar; otros aluden a un lamentable enajenamiento, fruto de la locura y la brujería; otros consignan la pericia de Shakespeare que procura que sus crímenes no se vean en la escena y en cambio pone ante nuestros ojos la permanente auto-tortura de su espíritu... Todo eso es cierto. Pero, a mi juicio, es sobre todo el vínculo afectivo con su esposa el que nos hace a Macbeth compasible. Ella lo ama y lo provoca: cuando él vacila, ella lo incita no solamente cuestionando su hombría sino también la firmeza de sus promesas y juramentos sentimentales: "Desde hoy, —le dice, despechada— ésa será la cuenta que haga de tu amor"; cuando él afirma temer al fracaso, ella responde; "¿Nosotros, fracasar? (...) ¿Qué no podremos llevar a cabo, contra Duncan indefenso, tú y yo?". La comunión eterna e indestructible, por encima del bien y del mal, es el cebo que Lady Macbeth coloca ante el esposo. Es verdad que cuando Seyton le comunica que la reina ha muerto, su reacción es extraña y enajenada: "¡Debiera haber muerto un poco después!", exclama Macbeth, quizá aludiendo, sin embargo, en una equívoca y postrera declaración de amor, a que ambos tendrían que haber muerto juntos. Pero para entonces Macbeth ya está solo; ya lo estaba, de hecho, desde el momento en que inició la senda del crimen.

Y es que la ambición puede ser compartida, pero no la carrera del Mal. Cada cual se enfrenta en soledad a los fantasmas y visajes de ese monstruo. Ni Macbeth ni su esposa (en la soberbia escena de su angustia sonámbula) pueden ya hurtarse al signo del mal —esa sangre indeleble de las manos— ni a la corrosiva acción del remordimiento. La severidad de este proceso confirma que Macbeth y su esposa son, en definitiva, nuestros semejantes y podemos, en consecuencia, compadecernos de ellos. Es ésta, en último término, la única tragedia shakespeariana que

podría admitir —si su amoral universo nos lo permitiera— una lectura moralista. Quizá no ha sido bien entendido el famoso monólogo macbethiano de la Escena V del último Acto, donde el protagonista consuma su descenso a la locura. Si la vida es "un cuento narrado por un idiota, lleno de ruido y furia, que nada significa" es sólo porque el camino del Mal lleva al sinsentido, no porque el absurdo existencial tenga que ver, vale decir *naturaliter*, con nuestra vida. Es ése, justamente, el tributo gnoseológico del Mal y la debilidad que aminora su fuerza ontológica. Como claman los fantasmas en la obra, "Macbeth ha asesinado al sueño". No se hace referencia con ello sólo al insomnio del asesino, sino a algo más profundo y general: El Bien puede ser un sueño, un ideal, una utopía que movilice eternamente el corazón y el espíritu del ser humano. Pero el Mal no tiene ni puede tener ese privilegio: es solamente un instinto miope que se concreta forzosamente en el embolismo del acto, en la ocasión ganada (posiblemente), pero sin lugar a dudas en la oportunidad perdida de conferir a la existencia todo su horizonte y, por añadidura, no su mejor, sino más bien su *único* sentido.

Debo admitir que dudo, en cualquier caso, que esta lectura de *Macbeth* —que, a mi juicio, permite en sí misma la obra— sea con todo legítimamente shakespeariana. Es acaso fruto de la voz del humanismo que se resiste a ser acallada de nuevo por las implacables propuestas del dramaturgo isabelino. Es acaso el instinto de salvación hermenéutica que nos bulle por dentro y que se defiende de ser hollado por la supuesta e inmediata verdad del abismo moral y del sinsentido. Lo que sí nos parece imposible es interpretar positivamente la visión histórica que Shakespeare renueva, una vez más, en esta obra y que había sustentado enteramente su ciclo de tragedias sobre la historia de Inglaterra (*El rey Juan, Ricardo II, Enrique IV, Enrique V, Enrique VI, Ricardo III*). Si el asesino —Macbeth— es, a su vez, asesinado, es sin duda porque se ve sometido a lo que Jan Kott denominaba "el Gran Mecanismo"[4], es decir, la idea shakespeariana de que la historia es una fuerza cíclica y elemental, sin significado progresivo, que devora como un rodillo a sus agentes, convirtiendo incesantemente a los verdugos en las víctimas de un verdugo que a su vez será sacrificado por un tercero. La imagen del sanguinario Ricardo III, usurpador de la corona, ofreciendo vana y patéticamente, al final de la obra, su reino por un caballo para emprender la huida de sus perseguidores es suficientemente explicativa. Es el ciclo ciego del poder y no es extraño que en *Macbeth* —la tragedia de la ambición— el Gran Mecanismo tenga lugar con enorme y progresiva eficacia, y bajo el terrible aspecto de una pesadilla (de hecho, la mayoría de las escenas se desarrollan por la noche y todos parecen insomnes en esta

obra). La consciencia que Macbeth acaba adquiriendo de ser sólo un pelele en el caótico huracán que él mismo ha provocado es lo que, poco antes de morir a manos de Macduff, le hace desear "ver hecho pedazos el orden de este mundo". En realidad es un grito inútil y desesperado para detener ese Gran Mecanismo implacable y desolador, que también se manifiesta, aunque de otro modo, en el grito del rey Lear cuando desea "hacer estallar la bóveda del firmamento". Pero lo que en Macbeth era todavía el grito de la frustración personal en el marco de la historia, en Lear alcanza una dimensión que puede ya muy bien llamarse cósmica y que convierte a la tragedia en uno de los puntos de inflexión más agudos e hiperbólicos del teatro shakespeariano.

4.— *La disolución de las ilusiones:* Lear, Ricardo II, Coriolano.

El rey Lear comienza como un relato folclórico para niños (el Rey, la tópica pero innecesaria pregunta, las inevitables tres hijas —dos malvadas y una buena: Cenicienta-Cordelia, la menor); sigue como un drama doméstico, cuyo tema de fondo puede ser, "en roman paladino": ¿qué hacemos con el abuelo?; continúa como una trama política llena de traiciones, sublevaciones, asesinatos, encarcelamientos y destierros, y concluye en un final delirante y apocalíptico donde las felices anagnórisis no logran sobreponerse al cáncer galopante del mal metafísico, ni la caída de los villanos acallar el deseo que abriga el rey Lear de hacer saltar el mundo en pedazos. Cada una de esas fases mencionadas tiene su propia dinámica, que a veces resulta contradictoria con las demás, pero avanzan todas simultáneamente hasta el desenlace de la obra. La ingenuidad preside el cuento infantil con el que se inicia la tragedia, una simpleza que abarca no tanto la pregunta del rey —correlato verista de la fatídica pregunta que resuena en todas las infancias: ¿cuánto quieres a papá?—, sino sobre todo en la reacción posterior a la asombrosa parquedad retórica de su hija Cordelia. Shakespeare, por cierto, es un maestro en la exposición de esos desajustes que asolan el alma del ser humano: en Bruto era el desajuste entre la acción de matar a César y los sentimientos afectivos hacia él; en Hamlet (y en Coriolano, a otro nivel) el *décalage* se manifiesta entre las palabras y la acción; y en Cordelia, en fin, entre los sentimientos y las palabras.

El desheredamiento de que la hija es objeto por parte del padre despechado, y el rechazo subsiguiente del señor de Borgoña a pedir su mano en tales condiciones, nos introduce en la siguiente fase de la obra, presidida por el interés y el egoísmo en las relaciones sociales y familiares:

la tirante relación generacional, el abandono del anciano, la insolidaridad entre los hijos... Edmundo y su bastardía comparecen en este plano no sólo por su actuación en la propia célula familiar sino también, al final de la obra, por los deseos adúlteros que moviliza entre las hijas del rey. Si la estilización simbólica dominaba la primera fase de la obra, la más cruda cotidianidad preside esta segunda: las hijas van a lidiar —ésa es la verdad— con un abuelo caprichoso y cascarrabias aquejado de demencia senil. Su egoísmo y falsedad no impiden que valoremos, en efecto, un indudable sentido común en sus asuntos domésticos: ¿no es el deber de un ama de casa rebelarse ante el dispendio y la anarquía que suponen esos cien hombres inútiles que conforman el séquito del rey Lear? Hasta aquí, por cierto, el abdicado soberano no ha mostrado más que insensatez a lo largo de la obra y su redención ante nuestros ojos no vendrá por una discreta o estoica recuperación de la cordura sino por todo lo contrario: por una inmersión absoluta en el dolor y la locura (a la que él declara, por cierto, temer más que a nada en este mundo en las últimas líneas del Primer Acto).

Cuando Lear abandona la casa de su hija en una terrible noche de tormenta se inicia una nueva fase en la tragedia donde volvemos a encontrarnos con la estilización simbólica del principio: el viejo rey con su bufón y Kent, el consejero fiel hasta la muerte disfrazado de mendigo; y, por otro lado, el cegado Gloster utilizando como solícito lazarillo a su repudiado hijo, que se hace pasar por el retrasado Tomasín. Un anciano enloquecido que fue rey, un bufón, un pordiosero, un ciego y un deficiente son los personajes (verdaderos o fingidos) de esa dirección simbolizadora que abandona ya, sin embargo, el cuento de niños para abismarse —podría decirse— en el crudo esperpento valleinclanesco (y no faltan, por cierto, elementos grotescos distanciadores: recordemos, por ejemplo, cómo el sublime suicidio que planea Gloster se resuelve en una simple y degradante caricatura). La dignidad ya no es posible, lo trágico cede a lo grotesco y nos encontramos, efectivamente, con algo más que el embrión que llevará, pasado el tiempo, a Beckett, a Ionesco y al teatro del absurdo. Pero a estas alturas de la obra ya comparece, al mismo tiempo, un elemento de intriga política que conducirá precisamente al desenlace formal de la obra: los exiliados se reúnen en Dover, apoyados por el rey de Francia, esposo de Cordelia, y se enfrentan al ejército inglés, dirigido por el Duque de Albania y por Edmundo, el cual, de acuerdo con las distintas fases o niveles de la obra, ha encarnado, por cierto, sucesivamente, al bastardo y traidor de los cuentos infantiles, al mal hijo y mal hermano de los dramas familiares, y al maquinador político de las tragedias históricas. Pero la traición de Edmundo, descubierta

por el Duque, no consigue enderezar la obra en el sentido del bien y la reconciliación, porque la tragedia, en su última fase, está ya abocada a lo apocalíptico, con la muerte sucesiva e igualadora de villanos e inocentes. Shakespeare, de hecho, forzó el final en tal dirección, separándose de los precedentes legendarios del rey Lear (desde la inicial crónica de Monmouth) en los que Cordelia, por ejemplo, se salvaba y reinaba largos años en Bretaña. La obra termina, en efecto, con la *Marcha fúnebre* y los escasos supervivientes sólo son muertos en vida: Kent anuncia su próxima desaparición para ir a reunirse con su amo difunto y Edgardo cierra la obra con una ambigua profecía según la cual su juventud y su vida se agostarán muy pronto en ese mundo contaminado. El único movimiento hacia la vida y la inocencia es, paradójicamente, el de Edmundo, que parece descubrir, ante su sorpresa, la pureza del amor de que ha sido objeto ("A pesar de todo, Edmundo era amado"), que "jadea por vivir" y que intenta, sin éxito, detener la carrera de la muerte que él mismo había impulsado. Otra muestra de cómo Shakespeare se apresta siempre a desasosegarnos, insuflando a sus peores villanos algo humanamente admirable (el digno silencio de Yago, el tierno amor de los Macbeth, los buenos propósitos de Claudio...), para destruir en nuestro ánimo el bálsamo tranquilizador de cualquier absoluto maniqueísmo.

La aludida diferencia de tonos y niveles es lo que hace a esta obra, en definitiva, tan resistente a la interpretación. Si el receptor se coloca en la tesitura inicial de un relato folclórico, de un cuento de niños para mayores, ¿cómo asumir el vector delirante que aparece in *crescendo* a lo largo de la trama? Si se emplaza en el ámbito de un drama de familia, ¿cómo tolerar las inverosimilitudes argumentales y psicológicas de la obra: no sólo el planteamiento de partida, sino que Gloster se deje tan fácilmente convencer por Edmundo, o que Lear no reconozca a Kent, o que Osvaldo, moribundo, después de llamar a Edgardo "villano" le haga entrega, *gratis et amore*, de una carta que supondrá su salvación? Y si nos ponemos en la situación de una tragedia cósmica y metafísica ¿cómo ignorar el burdo camino, amojonado de errores infantiles y de chocheces seniles, que nos lleva hasta ella? A esto se añade, por otra parte, la llamativa ausencia (o confusión) de referencias ideológicas, religiosas y culturales que ofrece la obra. Shakespeare sitúa su acción en Bretaña 7 u 8 siglos antes de Cristo y ello nos remite a un mundo caótico y primitivo, sin valores conocidos, sin asideros a los que cogerse para interpretar de algún modo la tragedia. Naturalmente, este emplazamiento en el vacío fue buscado por el propio Shakespeare y se revela muy apto a su genio poético, tan asombrosamente desasido de determinaciones políticas, morales y teológicas. Se ha dicho, en efecto, que Shakespeare carece de filosofía

definida (ni siquiera el escepticismo o el eclecticismo), de ideas o tesis prefabricadas (ni siquiera la universal y tácita concepción cristiana del mundo). Eso es quizá lo que le hace tan libre, tan grande, tan permanentemente novedoso. Pero a veces, también, tan inconcluso, tan confundido, tan en esencia 'hamletiano'. Y, como decía George Santayana, en resumidas cuentas, tan "bárbaro"[5]. Pues barbarie es no jugar la carta de la dignidad posible del ser humano, ésa que de un modo oscuro y mítico, pero inauguralmente precioso, jugó y ganó la tragedia griega; ésa que, de otro modo, extendería universalmente el cristianismo. Shakespeare, sin embargo, no contempla la luz de este hallazgo. ¿Dónde está en *El rey Lear* esa llama del espíritu que ilumina la tragedia de la condición humana? No hay más que comparar esta obra con el *Filoctetes* sofocleo, en cuya estela puede inscribirse; en ambas se nos cuenta, más que una caída, la conciencia de un abandono, de una dejación, de una pérdida irreparable. Pero lo que en Sófocles se sella con el pacto y la esperanza, en el dramaturgo inglés, como es habitual, no originará reconciliación ni salvación posibles. En la última escena de la obra, el propio Shakespeare —quizá inadvertidamente, y por boca del Duque de Albania— dice algo revelador a este propósito. Afirma el Duque, en efecto, cuando se le informa del desastrado fin de su cuñada Regania y de su esposa Gonerila: "Este juicio de los cielos, que nos hace temblar, no mueve a compasión". Las palabras del Duque se refieren en concreto al sentimiento que le inspira la muerte terrible de las dos malvadas, pero en mi opinión valen también para el conjunto de la obra. La *catharsis* incompleta de esta tragedia shakespeariana —como ocurre en otras de las suyas— estimula más el sentimiento del horror que la consciencia digna y solidaria hacia el sufrimiento nuestro y de nuestros semejantes. Es eso lo que tanto repugnaba a Tolstoi, ese enconado crítico de Shakespeare. La naturaleza caída y sin redención posible es el terreno predilecto del trágico inglés y la máxima verdad que alcanza su obra radica, en efecto, para nosotros, en tomar conciencia de la magnitud y la índole de esa caída.

Shakespeare es, efectivamente, el más genial y contumaz debelador de ilusiones de toda la cultura Occidental. Y más aún porque ello es fruto natural de una agudísima percepción existencial y no de un programa ético o filosófico. Sin hablar de las víctimas inocentes que pueblan su teatro, Shakespeare se encarga de que muchos de sus héroes (Bruto, Othello, Timón de Atenas...) paguen muy cara su inocencia e ingenuidad. El propio error continuado de Lear es un error de candidez. No aludo sólo a la pregunta inicial que le formula a su hija Cordelia ni a su infantil reacción posterior, sino, sobre todo, a su ingenua creencia en

la pura *idea* de majestad. Lear abdica y divide su reino, pero desea permanecer en su calidad de monarca. Piensa que ello, en justicia, es posible. Como afirma Jan Kott (*op. cit.*, pág. 131), cree que un rey no dejará nunca de ser rey, igual que el sol no dejará nunca de brillar. Algo parecido le ocurre al personaje Ricardo II, con el que Lear guarda bastantes concomitancias. Después de verse forzado a abdicar, Ricardo no accede —como no accede Lear— a la sabiduría propia del derrotado, a esa profunda visión de lo humano, decantada y sublimada por el sufrimiento, a esa interiorización del acontecer en su misteriosa justicia de causas y efectos (que es lo que procuraba la tragedia griega). Pero Ricardo, como Lear, no quiere saber de sí mismo, sólo interroga a su estatus perdido. No es un hombre ni quiere serlo; solamente es un monarca y, cuando, presionado por las circunstancias, se ve obligado a abdicar, obviamente ya no es nada. La impactante escena en la que Ricardo reclama un espejo, al final del Acto IV, nos revela quizá el momento clave en que el personaje huye de su salvación. Quiere ver en el cristal el rostro de un rey, o por lo menos de un rey destronado, o por lo menos el rostro de un dolor inferido injustamente; pero alcanza sólo a ver el rostro de un hombre: "¡Oh espejo adulador —exclama—, que como hicieron mis secuaces en la prosperidad de ese modo me engañas!". Pero el espejo no le engaña; le dice la verdad más simple y profunda: él es un hombre. Ricardo, sin embargo, como Lear, no quiere aceptar ese común camino de redención (el camino propio, al fin y a la postre, de todo humanismo). Cuando rompe el espejo contra el suelo, su suerte está echada. No sólo su supervivencia, sino también su dignidad. Bolingbroke, el rey ascendente, certifica en una frase la sensación de inanidad que el destronado le produce: "La sombra de tu dolor ha destruido la sombra de tu rostro".

Y ya que ha salido a colación *Ricardo II*, sería oportuno, a mi juicio, detenernos un poco más en esta temprana tragedia histórica, escrita por Shakespeare a los 29 años, porque aquí se muestran algunas claves que configuran el implacable y provocador universo de su concepción madura de la tragedia. Lo que sucede en el Acto V, una vez Ricardo ya ha abdicado, es un trámite veloz hacia la muerte. Pero para un lector español este último tramo de la obra encierra sugerencias y alienta reflexiones muy especiales. El último Acto, en efecto, está punteado por tópicos y consideraciones, puestos en boca de Ricardo, —la vida como sueño, como peregrinaje o como teatro— que resuenan con harta frecuencia en las letras de la época. Pero estas ideas comunes, que en la literatura aúrea española se toman como ficciones de alta rentabilidad ética y social, son aquí simple retórica literaria, vaciada por completo de

su contenido moral y trascendente. El propio Ricardo parece considerarlas simples e inútiles agudezas: "Estoy ingeniándome cómo podría comparar esta prisión con el mundo" —dice en su monólogo del torreón— "y no me ha sido posible". En ese mismo soliloquio declara que no logra consolarse con el bálsamo moral de los tópicos aprendidos, como hacen esos "necios mendigos" que, al socaire del *topos* de 'mudanza de fortuna' "encuentran consuelo de este modo". Tampoco el *topos* del 'teatro de la vida' le consuela: "Así yo, siendo uno solo, represento a muchos (...) A veces hago de rey y entonces la traición me hace desear ser mendigo, y en mendigo me quedo. Pero la miseria me asfixia, me hace pensar que mejor estaría yo de rey, y rey vuelvo a ser de nuevo, hasta que pronto vuelvo a reflexionar que he sido destronado por Bolingbroke y vuelvo a no ser nadie... Pero fuese yo lo que fuere, yo o cualquier otro entre los hombres, nunca encontrará la satisfacción, a no ser que satisfacción le proporcionase el no ser nada". Como se ve, la malinterpretación del tópico moral por parte de Ricardo es clamorosa, y también lo es su incapacidad para sublimar con un pensamiento iluminador la ciega inmediatez de la realidad: el hecho de que "he sido destro-nado por Bolingbroke". Ni que decir tiene que las referencias religiosas sirven tan poco como las literarias para enderezar su ánimo. En la escena de la abdicación Ricardo compara su calvario con el de Cristo, pero ello le estimula y conforta tan poco como su alusión posterior al mito clásico de Faetón. Ambas son meras mitologías, demasiado infantiles o lejanas o grandiosas —inoperantes, en cualquier caso— para su pequeño y particular drama. Tanta ineptitud sólo puede culminar en el odio al mundo con que termina su parlamento. La actitud de Ricardo es antagónica a la que Calderón representa en los protagonistas de *La vida es sueño*, una obra en la que uno piensa inevitablemente al ver los últimos compases de *Ricardo II*. Como Segismundo, también el personaje shakespeariano le dice a su esposa que es preciso concebir "nuestra primera condición como un sueño feliz del que hemos despertado"; como Segismundo, su destino será pasar del trono a la torre (donde Exton, por cierto, lo matará con una diligencia tan excesiva que sólo obtendrá el desprecio del rey entrante, como le ocurre al soldado sedicioso con el propio Segismundo en *La vida es sueño*). Pero Ricardo no aprende, como el personaje calderoniano, ninguna lección de su personal infierno. Ni es capaz, por tanto, de sobrevivir a él. Eso les ocurre, en realidad, a la mayoría de los héroes shakespearianos. Su actitud final es encarnar en todo caso el puro Espíritu disolvente, tan revelador —si se quiere— de la esencia abisal de la condición humana como injusto con sus existenciales y preciosas contingencias. De manera similar a muchos otros

personajes de su autor, el amor, en este caso, de la esposa o la emotiva adhesión del palafrenero son insuficientes para refrenar un alma abocada a la disolución y un cuerpo que, en consonancia con ella, muere matando. La ampulosidad formal con que Ricardo expresa su derrota —sus imágenes telúricas, sus brillantes enumeraciones, sus amplificaciones retóricas— no consigue, en esta ocasión, ocultar a nuestros ojos su pobreza ética sustancial. Pero Shakespeare, aquí como siempre, se salva a pesar de sus personajes, de sus espíritus errados o corrompidos, trepando por encima de su ceguedad lamentable, de su perversidad luciferina o de su fragilidad manifiesta, y siempre nos imparte una lección inolvidable, aunque de aprovechamiento difícil y a veces imposible.

No nos sorprende que diga Azorín hablando de Shakespeare: "Teatro grande, sí; pero teatro que, en parte, repugna a una sensibilidad delicada y orientada hacia el bien". Podemos entender, y sin gran esfuerzo, el lamento de Azorín, habituado a los valores en general sublimatorios (morales, sociales, políticos o religiosos) de la literatura española. O hecho sencillamente a la comunión con el genio equivalente y contemporáneo de Shakespeare en España, ese que le hace decir a Sancho, su personaje: "Ahora yo tengo para mí que aún en el mesmo infierno debe de haber buena gente" (II, cap. 34). Esa sencillez, esa benevolencia, esa también, por supuesto, ironía no es menos verdadera que la cruda verdad sin odio ni sarcasmo que nos ofrece el dramaturgo isabelino. Pero está, efectivamente, en sus antípodas. Y no sólo se desvía significativamente de los valores al uso en la literatura de la época, sino de las conquistas tópicas más preciadas que dio en su momento el humanismo europeo. Y, con todo, quizá no yerra Harold Bloom cuando sitúa a Shakespeare en el centro y la cima del canon literario occidental, porque su genio es misterioso e inabarcable, absolutamente independiente, irreductible a cualquier ética, política, metafísica o teología. Y, no obstante, de ellas parte forzosamente, de ellas sin duda se nutre, como no podía ser de otro modo. Pero en el crisol de su genio las escamotea y nos las insufla de un nuevo espíritu que es un perfume envenenado.

Shakespeare es un reto permanente. No sólo transgrede y orilla las expectativas morales y religiosas de su época, sino que se anticipa y cuestiona prodigiosamente las coordenadas políticas y sociales del futuro. *Coriolano* es una de sus últimas y mejores tragedias, pero no resulta extraño que ni a la sazón ni en nuestros días haya sido un éxito. Tal es su potencial provocador sobre uno de los mitos más estables y consensuados de la sociedad moderna: el de la democracia. Aunque, a decir verdad, y en honor a Shakespeare, ni los aristócratas ni los demócratas pueden en rigor quedar satisfechos.

Coriolano, en cierta manera, es un anti-Hamlet. Es un hombre de acción, con ideas claras, monolíticas, y no padece (hasta, acaso, el final) la típica angustia de la lucha interior. Sus múltiples heridas son externas y afectan a su cuerpo, no a su espíritu, como en Hamlet. Por consiguiente, su drama es público, y Shakespeare desecha, de acuerdo con ello, los espacios privados hamletianos para centrarse en la calle, el senado, el campo de batalla, y para plantear el eje y la dinámica de la acción en torno a las puertas de Roma, la Ciudad por antonomasia: Coriolano las atraviesa primero como héroe, luego las cruza como desterrado y finalmente las sitia como vengador. (Nada que ver, dicho sea de paso, con la peculiar y ahistórica versión que de la figura de Coriolano ofrece Calderón, varias décadas más tarde, en *Las armas de la hermosura*, donde el dramaturgo español convierte la tragedia en una curiosa comedia moral de aliento casi 'feminista', donde Coriolano no muere al final de la obra, y cuyo tema principal es la venganza y el perdón, así como el honor y los derechos y la influencia benéfica de las mujeres).

Shakespeare, en cambio, se mantiene fiel al relato de Plutarco en sus *Vidas paralelas*. La obra presenta, en efecto, un conflicto público, como en las mejores tragedias griegas y, también como en éstas, presenta un héroe arrebatado por la *hybris*, cuyo destino está unido inextricablemente a la *res publica*. Pero hay una diferencia fundamental: Shakespeare sustituye la noble idea integradora de la *polis* por el mezquino concepto desintegrador de la *política*. Ésa es la gran innovación de su propuesta. Es el paso de la grandeza griega al pragmatismo romano. Ya no son los héroes, sino los políticos, los que gobiernan. Lo que el conflicto pierde en magnitud lo gana sin duda en modernidad. Toda la tragedia es un análisis lucidísimo de ese cáncer inevitable sobre el que se asienta el Estado moderno. Pocas grandes obras en la historia de la literatura —tal vez *El hombre sin atributos*, no recuerdo ninguna otra— pueden igualarse a *Coriolano* en la sarcástica descripción de la política que tiene lugar en esos soberbios Segundo y Tercer Actos de la tragedia. Ahí se describe con lucidez asombrosa el puro meollo de la legitimidad democrática: los inevitables comicios electorales. Ahí están los votos suculentos de la plebe, ahí están los tribunos que la representan, ahí están los patricios que intentan nadar y guardar la ropa... y ahí está el héroe —Coriolano— que tiene la opción de ser elegido. Para ello deberá, sin embargo, y antes que nada, someterse a la servidumbre perentoria de los candidatos: es decir, *cambiar de imagen*; o como él lo dice con crudas palabras: dejar que entre en su naturaleza "un alma de prostituta". Pero, como él advierte con una acerada, al par que genial, inversión dialéctica, no es sólo él quien ha de aparecer limpio ante el pueblo, son ellos, los votantes,

quienes también tienen que estarlo, para que sus votos tengan valor y envergadura. Así, cuando Menenio le recomienda que cuide las formas en su comparecencia ante el populacho, Coriolano le dice por toda respuesta: "Recomiéndales tú que se laven la cara y que se limpien los dientes". Acuciado por su madre y sus amigos, y forzando su orgullo natural, Coriolano, no obstante, lo intenta ("Seré el embaucador de su cariño, les arrebataré los corazones y volveré a casa estimado por todos los comerciantes de Roma"), pero el caso es que no puede. No es sólo el orgullo, es también el pudor, es la tremenda obscenidad que para él supone la dinámica de esos comicios. Por eso rechaza dirigirse al pueblo, porque eso sería —son sus palabras— "mostrarme desnudo y rogarle en nombre de mis heridas que me dé sus sufragios". Es el mismo pudor que le enrojece al verse adular en el senado con frases y títulos y regalos que él no concibe como premios sino como el mero salario de su trabajo. Pero el orgullo de esa modestia nadie lo entiende.

Cabe, sin duda, preguntarse: ¿Cuál es la postura de Shakespeare ante todo esto? En mi opinión —y como casi siempre— se mantiene ecuánime, imparcial. Shakespeare describe, no moraliza. Describe al pueblo famélico, menesteroso, ajeno a todos los privilegios; pero también —como es costumbre en el dramaturgo inglés: no hay más que recordar su *Julio César*— lo representa voluble, desinformado e insustancial hasta el ridículo. Describe a sus representantes, los tribunos de la plebe —Sicinio y Bruto en la tragedia— que son los auténticos *políticos*, necesarios sin duda para la república, pero aduladores, mezquinos, e infinitamente demagogos. Describe en Menenio a los patricios educados, cuya tolerancia es el modo más hábil de mantener sus privilegios, dispuestos siempre, si hace falta, a dar un abrazo al plebeyo, pero jamás a estrecharle la mano. Describe al círculo familiar de Coriolano, a su enérgica madre Volumnia, que representa las instancias secretas y psicológicas de la acción política, esos agentes en la sombra que erigen o arruinan líderes y Estados. Y describe, por supuesto, a Coriolano, el héroe que ha de lidiar con esas fuerzas concurrentes o antagónicas. También aquí Shakespeare se nos muestra equilibrado. Coriolano peca de soberbia, de elitismo; su desprecio al pupulacho no tiene límites. Pero tampoco los tiene su valentía, su honradez, su coherencia: esas virtudes, precisamente, cuyo reverso encarna en su opinión el vulgo cobarde, manipulable y deshonesto que no hace nada útil por la república. El error del héroe es seguramente elevar su despecho a la generalización de un entinema, de un truncado silogismo: "Quien merece la grandeza, merece vuestro odio", manifiesta en un momento de la obra. Él es grande, y por consiguiente *ha de ser* odiado por la plebe. Coriolano se anticipa a esa previsible animadversión

del pueblo, ignorando que el vulgo puede y debe ser educado en la admiración de la *virtus* que él representa. Pero él equipara la actitud *pedagógica* con la *demagógica*, esa que encarnan ciertamente los tribunos de la plebe, equívocas "lenguas de la boca común" como los denomina en cierta ocasión. Ésos son los auténticos falsarios, los que encarnan por añadidura la entraña misma de esa democracia representativa que él abomina. En sus feroces invectivas a esta clase política Coriolano denuncia la permanente contradicción en la que viven: "Si sois gentes instruidas —les dice— no actuéis como necios plebeyos; si no lo sois, ofrecedles un asiento a vuestro lado". Pero esta gente ha alcanzado un *status* privilegiado que no quiere perder ni compartir, y así transmite cuando le conviene las aspiraciones del populacho y cuando le interesa las promueve y las manipula. Ésa es a veces la deleznable actividad de los políticos, en todos los lugares y en todos los tiempos. Y ¿quién mira entretanto por la grandeza de la República? Ésa es la pregunta que le angustia a Coriolano; una pregunta acaso mal formulada, porque es el bien y no la grandeza lo que conviene al pueblo necesitado. Pero, con todos sus errores, la actitud de Coriolano pone en evidencia la entera actividad política e institucional. Porque él es antidemagogo en la misma medida que es antidemocrático. Y ¿qué es peor, en definitiva: declararse enemigo del pueblo o proclamarse su amigo y engañarlo? Ése es el auténtico nudo gordiano de toda política representativa. Y no hay Alejandro Magno que sea capaz de desentrañarlo. Como tampoco es posible escamotear esa verdad de doble filo que encierra el dictamen de Coriolano: "mis razones (...) valen más que sus votos"; un aserto discutible y peligroso, pero que apunta su flecha al talón de Aquiles de toda democracia, fundada en la cantidad y no en la calidad de las voluntades.

El desenlace, en fin, de la tragedia no es —creo— superfluo ni trivial y tiene una cierta aureola trágica de buena estopa, que no olvida los flecos de la ironía: la destrucción de Coriolano no es consecuencia de su *hybris*, sino del pacto, precisamente, que su madre le lleva a establecer con el sentimiento y la sensatez que parecen oportunos. Pero lo esencial de la tragedia ya estaba dado. Incluso el hecho, en sí ya *trágico* (y levemente hamletiano) de que el héroe ha equivocado su destino al querer realizarlo en la sociedad civil en vez de ceñirse al ámbito militar al que estaba destinado. Incluso el desajuste, tan shakespeariano (y que en cierto modo nos recuerda la Cordelia de *El rey Lear*) entre los ásperos hechos concluyentes y las impensables dulces palabras que se produce en Coriolano. Todo eso ya estaba presente con anterioridad al desenlace. Y, sobre todo, la rúbrica peculiar del genio de Shakespeare: ese apelar a la fibra escondida, al infierno privado e inconfesable de cada uno de

nosotros: todos hemos sentido el orgullo elitista de Coriolano, como hemos sufrido el abandono y la misantropía de Timón o la corrosión interna de Macbeth; todos nos sentimos traicionados como César, destronados como Lear, confusos como Hamlet, desconfiados e inseguros como Otelo, escindidos como Marco Antonio entre el deber y la pasión. Ése es al cabo el arduo atractivo de las creaciones de Shakespeare, *notre semblable, notre frère*. Porque el gran arte de Shakespeare no es enseñanza ni camino, sino el el regalo a menudo ingrato del reconocimiento. El espejo que estrelló contra el suelo Ricardo II.

5.—La tempestad *o el mutis por el foro.*

Pero aún le quedaba al genio de Shakespeare, antes de hacer su conocido mutis por el foro, una entrega literaria decisiva. Mi lectura de *La tempestad* —una obra sin fuente literaria conocida y la última escrita íntegramente por el dramaturgo isabelino— también se basa en la consideración unánime de que es un testamento estético de su creador. Próspero, su *alter ego* en esta obra, es de hecho el mágico director escénico de los acontecimientos que se suceden en la comedia, y las palabras con las que abre el último Acto no parecen abrigar dudas sobre la identidad del personaje histórico que las formula: "Ya va llegando mi obra a su fin. Mis sortilegios no pierden su vigor, obedecen mis espíritus y el tiempo avanza honrosamente con su carro". Shakespeare, en efecto, se retira de la escena y de la creación literaria al filo de la crisis o la quiebra de su madurez vital, pero con todo su poder de seducción intacto, tal como él —o cualquiera— hubiera podido desearlo. Según afirma —por boca de Próspero— poco después "romperé mi vara para sepultarla bien hondo en la tierra (...), y a mucha más profundidad de la que pueda alcanzar sonda alguna, sumergiré mi libro". Bien. La intención y la estrategia están decididas, pero lo que nos toca desvelar es lo que este broche de su trayectoria tiene de epítome y colofón, de reflexión y ajuste de cuentas sobre el universo mental y literario de su autor. Y es precisamente desde esta perspectiva desde la que *La Tempestad* me parece un acierto admirable: un lucidísimo ejercicio de introspeción, un balance honesto y ajustado de sus claves creadoras y una soberbia y expresiva simbolización de su propio genio. Shakespeare hace las paces consigo mismo sin desdecirse un ápice, se nos ofrece y escamotea como siempre, sublima pero no traiciona, transige con el mundo, pero sin ocultar las fuerzas oscuras y poderosas que pueblan siempre su teatro.

Acogiéndose al cielo literario de las tradiciones formales del cuento de

hadas, de la comedia de magia o de la commedia dell'arte, *La Tempestad* sigue revelando esos infiernos sadomasoquistas del alma humana, ese Espíritu de la disolución que al parecer nos nutre y configura y que ya en Shakespeare prefigura la degradación y el absurdo beckettianos. La situación inicial de la obra es, en efecto, muy de su autor. Un rey desposeído por la traición de su hermano, una venganza y una sedición en ciernes, una isla de maléfico pasado donde todavía coletea un alma informe y un cuerpo deforme que lo atestigua. Y flotando en el ambiente, el asesinato, la borrachera, la rapiña, la violación. Todo queda, efectivamente, contenido y, en última instancia, sublimado, pero no por la vía de un angelismo impropio de Shakespeare. La salvación es, desde luego, más estética y literaria —y, en último caso, tal vez más humana y personal— que moral o religiosa. Shakespeare no podía traicionarse a sí mismo. Y no sólo no lo hace en *La tempestad*, sino que además descubre en esta obra, por la vía de una expresiva simbolización, los secretos impulsos que gobiernan su alma y han gobernado asimismo su arte. Veámoslo rápidamente.

Próspero tiene a su servicio dos espíritus antagónicos —Ariel y Calibán— que expresan, no la oposición del bien frente al mal, sino más shakespearianamente la de lo sutil y delicado, frente a lo grosero y primitivo. Con ambas fuerzas ha operado el genio inglés a lo largo de su trayectoria literaria. Ambas le han servido como le sirven a Próspero. Pero las cosas, como siempre en Shakespeare, no son simples ni maniqueas. Ariel no es un puro espíritu celestial. Es verdad que acabó rechazando servir a Sycorax, la diabólica hechicera que dominaba la isla antes de la llegada de Próspero, y por eso sufrió su castigo. Pero su resistencia tuvo más que ver con su fragilidad natural que con su bondad efectiva. De hecho, Ariel no sirve al Bien, en sentido absoluto, sino a Próspero, que le ordena desencadenar a veces catástrofes y terrores que él ejecuta con diligencia. Calibán, por otra parte, representa la degradación física y moral en su más alto grado: es un ser monstruoso, vengativo, lúbrico, criminal. Pero, al fin y al cabo, es un ser injustamente destronado, como el mismo Próspero que lo esclavizó, y que lo denigra constantemente. Calibán tiene aún sueños de grandeza y reposición y, como él confiesa en algún momento, "cuando despierto, lloro por soñar todavía". En su primera aparición de la obra, Próspero deja de hablar con su particular espíritu benéfico al que califica de "dulce aparición" y "astuto Ariel" para encararse con Calibán, al que denomina "esclavo ponzoñoso" y "engendro del diablo". El monstruo se queja en un dolido parlamento que nos llega al corazón: "Esta isla es mía; la heredé de mi madre Sycorax, y tú quieres robármela. A poco de llegar aquí me acariciabas,

me hacías halagos, me dabas de beber agua de jugosas bayas; me enseñaste el nombre de la luz mayor y el de la menor, que adornan el día y la noche. Entonces yo te amaba y fui yo quien te enseñó toda la isla: los frescos manantiales, los pozos salobres, todo lo fértil, y los parajes estériles. ¡Maldito sea yo por hacerlo! (...) Aquí me has reducido en esta dura roca, mientras me despojas del resto de la isla". Próspero le recuerda, después de los insultos consabidos, que él quiso violar a su amada hija, y añade que, sin embargo, "te traté, inmundo como eres, con solicitud", "puse todo mi empeño en enseñarte a hablar", "cuando tú, salvaje, ignorabas tu propia significación; cuando sólo dabas gritos como una alimaña, yo te proporcioné palabras...". Calibán entonces lo maldice "por enseñarme tu lenguaje". Tras este primer contacto con Calibán, nos es difícil precisar si es un engendro maléfico o el primitivo salvaje corrompido por la civilización despótica y paternalista que Próspero aquí representa. En efecto, ¿qué necesidad tenía Calibán de conocer su "propia significación" si esa significación en la cultura y la lengua que se le enseña no tiene otra traducción que la de 'monstruo'? Pero lo cierto es que Próspero lo utiliza para las tareas más viles —como emplea a Ariel en sus sutilezas mágicas— y en los últimos instantes de la obra afirma, frente a todos los presentes, que "este objeto de las tinieblas lo reconozco como propio". ¿Cómo no iba a ser así cuando lo elemental, lo primitivo, lo bárbaro que representa Calibán es el caldo de cultivo de buena parte de la obra shakespeariana? Ariel y Calibán, en definitiva, encarnan las dos fuerzas esenciales de su dramaturgia, pero es inexacto —y ésa es la singularidad y el hechizo de Shakespeare— que simbolicen el bien y el mal, ni siquiera lo que entendemos por el espíritu y la materia, porque el espíritu es aquí débil y servilizado y la materia abriga sueños y no carece de corazón. Es más bien la oposición entre lo delicado y lo grosero, lo sutil y lo elemental, lo que configuran estos dos personajes de *La Tempestad*, ese binomio que coexiste en tantos personajes shakespearianos, que pueden ser sutiles sin dejar de ser pérfidos (como Yago) o procaces siendo delicados (como Hamlet) o asesinos que aman tiernamente a sus esposas (como Othello, como Macbeth, como Claudio) o elementales y peligrosos, pero heroicos y honestos (como Coriolano). Si, a mi juicio, este es el balance simbólico que Shakespeare hace de su genio creativo en *La tempestad*, también en el designio y resolución de la obra quiere transmitirnos un último mensaje. Renunciando a las actitudes resabiadas y vengativas de otros desposeídos de su obra anterior como el rey Lear o Timón de Atenas, el perdón de Próspero a sus ofensores —sellado por el amor y el matrimonio entre su hija Miranda y Fernando—, significa sin duda la voluntad shakespeariana de irse con

paz de las letras y del mundo. En el último Acto Próspero declara que su corazón sabrá templar su cólera y que, a la vista del derrumbamiento de sus enemigos, ha llegado al fin de su propósito "y no lo excederá ni un mal gesto" (*not a frown further*). Así es, en efecto. Pero el desenlace no equivale a una salvación para los justos y una condenación para los injustos, sino más bien, como dice en el epílogo, a una plegaria voluntariosa que seduce a toda piedad y que libera de toda falta (*that it assaults mercy itself and frees all faults*). No es desde luego un ajuste de cuentas con el mundo —eso, en definitiva, lo había ya a lo largo y ancho de toda su obra—; es la indulgencia superior del que se retira del mismo tras deponer su "negra magia". Pero su perverso hermano Antonio y el no menos pérfido Sebastián, hermano a su vez del rey de Nápoles, seguirán maquinando maldades, mancillando la justicia y mofándose de la pureza, como han hecho con Gonzalo, el personaje más bondadoso y admirable de la obra. Ese noble napolitano que permite a Próspero y a su hija que la muerte a que van destinados se convierta sólo en un exilio, es objeto ciertamente de todas sus burlas cuando delicadamente trata de consolar a Alonso, su rey, cuando mira con ojos asombrados e inocentes las maravillas de la Isla o cuando enuncia el puro anhelo de una República perfecta. Toda la Escena I del Acto Segundo es una continua y gratuita vejación de la grosería, la difamación y la ignorancia de los infames (Antonio ignora, por ejemplo, que Túnez fue la histórica Cartago) contra la discreción, la benevolencia y la cultura del noble Gonzalo. Es verdad que su virtud y su inocencia no sufre en esta obra el lamentable fin que Shakespeare reserva habitualmente a otros inocentes virtuosos de sus tragedias. Pero no es menos cierto que los perversos menoscabadores continúan y continuarán su inicua labor. La última intervención de Antonio es un insulto y la de Sebastián una maldiciente acusación. Shakespeare, en efecto, se despide con la indulgencia magnánima del triunfante y vengado Próspero, pero el mundo sigue siendo el mundo y sigue siendo cruda y sombría la opinión que le merece. *La tempestad* ha sido un sueño, un ensalmo del arte y la imaginación, pero la pesadilla sigue existiendo, y también el impune y consabido intercambio de humillaciones. El noble Gonzalo será vejado nuevamente y el monstruoso Calibán —ese deforme ángel caído— servirá, humillado, a cualquier amo pergeñando maldades, mascullando improperios. Y jamás elucidaremos si es una víctima o un verdugo. Tan sólo el espíritu de Ariel será reintegrado panteísticamente a los elementos. Pero Ariel es un espíritu con minúscula, un lacayo también. Asombra, en efecto, para la época, no ya la coherencia agnóstica de un Shakespeare que sustituye el orden providente por un artístico juego de magia, sino, sobre todo, el

profundo abismo en que parece sumir a la condición humana, auxiliada sólo, circunstancialmente, por ese geniecillo que se volatiliza, cuya vocación es la libertad de los elementos y que se resiste de todas todas a encarnarse en el hombre.

Después de *La Tempestad*, escrita en 1611, Shakespeare vende su teatro y se retira a su natal Stratford, para llevar una vida cómoda y holgada, y llena, al parecer, de sentido común, los cinco años que le quedaban hasta su muerte. Una decisión aparentemente tan normal nos produce, no obstante, la misma extrañeza que el discreto retiro de casi cuatro décadas que su hispánica alma gemela, Fernando de Rojas, decide emprender en Talavera después de haber escrito su incendiaria *Celestina*. Lo extraordinario es, para empezar, que ni uno ni otro parecieran luchar por su posteridad literaria, como si la conciencia de sus facultades creadoras fuera tan luminosa que pudieran permitirse ese descuido. Por otro lado, nos asombra la convencionalidad, casi diríamos burguesa, a la que se acomodaron de buen grado unos autores tan provocadores y unos espíritus tan grandes. En el caso de Shakespeare en particular, llama la atención su apagada biografía, su aparente falta de personalidad humana definida y poderosa, que tanto contrasta con la de otros escritores de la época. Casi nos vemos obligados a darle a Borges la razón cuando nos dice: "Nadie hubo en él; detrás de su rostro (...) no había más que un poco de frío, un sueño no soñado por alguien"[6]. Shakespeare, es cierto, parecía llenar sucesiva y generosamente esa nada acogedora, ese puro sueño en el que él mismo desaparece, con todos los personajes y las pesadillas de sus inmortales creaciones. En este sentido puede decirse que es algo así como el vacío taoísta que se pliega a los flujos y las energías, que es capaz de henchirse con todas las fuerzas de la naturaleza. Nada más exacto que la definición que sobre él nos dio su dramaturgo rival, Ben Jonson: Shakespeare era una "open and free nature"[7]. Ninguna naturaleza se ha mostrado, en efecto, tan libre y abierta como la suya. Y, con todo, la tradición cristiana y humanística nos lleva a pensar que *tuvo que haber* un alma detrás de ella, un espíritu personal que alentara esas pasiones, que dinamizara esas fuerzas, que diera forma a esos caracteres que pueblan su teatro. Y ese espíritu individual —al que hay también que atribuir el arte dramático, la peculiar retórica, el increíble poderío verbal— francamente se nos escapa. Sólo sabemos que, genéricamente, representa y representará para siempre la versión literaria más memorable del puro espíritu de la disolución.

Javier García Gibert

NOTAS

[1] Para la versión castellana de las citas, que tratan de ajustarse lo máximo posible a la letra y el espíritu shakespearianos, he contrastado diversas traducciones. Me han sido muy útiles las realizadas por el Instituto Shakespeare de Valencia.

[2] "Anthony and Cleopatra", en *Shakespeare. The tragedies. A Collection of Critical Essays*, Edited by Alfred Harbage, Prentice-Hall, Inc., Englewood Clifts, N. J., 1964.

[3] En su ensayo de 1919 "Hamlet". Incluido en *Selected Essays*, Faber and Faber, London, 1976

[4] *Shakespearian Tragedy*, Lecture VI, Macmillan, London, 1904.

[5] *El canon occidental*, Anagrama, Barcelona, 1995, págs. 83-84.

[6] Ver la Parte I de su ensayo de 1965, *Shakespeare our Contemporary*, Routledge, London, 1994.

[7] En *Interpretaciones de poesía y religión*, Cátedra, Madrid, 1993, págs. 136-147.

[8] En *El oasis de los clásicos*, Biblioteca Nueva, Madrid, 1952, pág. 245. (El comentario a que hago referencia proviene de un artículo de Azorín escrito para la prensa en 1914).

[9] "Everything and Nothing", en *El hacedor*, Alianza, Madrid, 1972. René Girard (*Shakespeare. Los fuegos de la envidia*, Anagrama, Barcelona, 1995, pág. 438) dice que Borges con sus comentarios da a entender que "Shakespeare pagó con su alma la adquisición de su genio".

[10] *Timber of discoveries*, en la edición de las Obras de Jonson llevada a cabo por Ian Donaldson, Oxford University Press, 1985, pág. 539.

DOCUMENTOS DE TRABAJO

ÚLTIMOS TÍTULOS PUBLICADOS

Vol. 141.— Paul de Man: *El concepto de ironía.*
Vol. 142.— J. Hillis Miller: *Los estudios literarios en la universidad transnacional.*
Vol. 143.— Mijaíl Iampolski: *La teoría de la intertextualidad y el cine.*
Vol. 144.— Viacheslav V. Ivánov: *Eisenstein y la encarnación del mito.*
Vol. 145.— Lea Melandri: *De las diferencias de género a la individualidad del macho y la hembra.*
Vol. 146.— Andrej Warminski: *Alegorías de la referencia.*
Vol. 147.— Antonia del Rey: *El cine mudo mexicano. Tribulaciones de una industria emergente.*
Vol. 148.— Juan Carlos Fernández Serrato: *La escritura transparente.*
Vol. 149.— René Jara: *Los pliegues del silencio. Narrativa latinoamericana en el fin del milenio.*
Vol. 150.— Fernando Cabo Aseguinolaza: *Infancia y modernidad literaria: entre la narración y la metáfora.*
Vol. 151.— Carmen Aranegui Gascó: *Escenas de la ciudad ibérica.*
Vol. 152.— Carlos Pérez Rasetti: *Epistemología para vigilantes. A propósito de* Blade Runner.
Vol. 153.— Fredric Jameson: *El postmodernismo y lo visual.*
Vol. 154.— Claudia y Pau Rausell Köster: *El conflicto entre periodismo y democracia.*
Vol. 155.— José María Pozuelo Yvancos: *Barthes y el cine.*
Vol. 156.— Juan Miguel Company: *Formas y perversiones del compromiso. El cine español de los años 40.*
Vol. 157.— Manuel Jiménez Redondo: *Sujeto y predicado en Aristóteles y Heidegger.*
Vol. 158.— Wolfgang Janke: *La noche de la edad contemporánea. Fichte, Novalis, Hölderlin.*
Vol. 159.— Vicente Gómez: *Pensar el arte que piensa. Hegel y Adorno.*
Vol. 160.— Moisés R. Castillo: *Lo real en* El obsceno pájaro de la noche, *de José Donoso.*
Vol. 161.— Gian Piero Brunetta: *El largo viaje del iconauta. De la cámara oscura de Leonardo a la luz de los Lumière.*
Vol. 162.— Montserrat Iglesias Santos: *La lógica del campo literario y el problema del canon.*
Vol. 163.— Alfredo Saldaña: *El poder de la mirada. Acerca de la poesía española postmoderna.*
Vol. 164/165.— Claudio Guillén: *Europa. Ciencia e inconsciencia.*
Vol. 166.— Thomas Elsaesser: *El concepto de cine nacional. El sujeto fantasmal del imaginario de la Historia del cine.*
Vol. 167.— Terry Cochran: *El ajedrez automático de Lacan.*
Vol. 168.— François Jost: *La epifanía fílmica.*
Vol. 169.— Andrew Ross: *Los estudios culturales y el desafío de la ciencia.*
Vol. 170.— José Luis Castro de Paz: *La forma televisiva de Alfred Hitchcock.*
Vol. 171.— Katia Stockman: *La poesía en la era de la difusión electrónica.*
Vol. 172.— Luis Martín Arias: *La postmodernidad a través de sus textos.* The silence of Lambs *(Jonathan Demme, 1991).*
Vol. 173.— Cosimo Caputo: *Materia signata. Tras las huellas de Hjelmslev.*
Vol. 174.— Anacleto Ferrer: *Hölderlin en la lírica española del siglo XX.*
Vol. 175.— José Domínguez Caparrós: *La rima: entre el ritmo y la eufonía.*
Vol. 176.— Seyla Benhabib: Nous *et les* Autres. *El diálogo cultural complejo en una civilización global.*
Vol. 177/178.— R. Romanelli, A. Pons y J. Serna: *A qué llamamos burguesía. Historia social e historia conceptual.*
Vol. 179.— Wlad Godzich: *Literaturas emergentes y literatura comparada.*
Vol. 180/181.— Thomas E. Lewis: *La transformación de la teoría.*
Vol. 182.— Ángela Vallvey: *Cómo contar el tercer milenio.*
Vol. 183.— Vicente Sánchez Biosca: *Funcionarios de la violencia. La violencia y su imagen en los campos de exterminio nazis.*
Vol. 184/185.— Claudia Rausell Köster: *El género comedia y el discurso de la postmodernidad.*
Vol. 186.— Hal Foster: *Contra el pluralismo.*
Vol. 187/188.— Christian Mezt/Viacheslav V. Ivánov: *Filme(s) en el film. El intexto fílmico.*
Vol. 189.— Nicolás Sánchez Durá: *¿El artista como etnógrafo? El caso Gauguin: tan lejos, tan cerca.*
Vol. 190/191.— Javier García Gibert: *Shakespeare o el espíritu de la disolución.*
Vol. 192.— Luis Ángel Abad: *El rock y su doble.*
Vol. 193/194.— Stefan Morawski: *Arte fácil y arte difícil*
Vol. 195.— Antonia del Rey: *El cine español de los años veinte. Una identidad negada.*
Vol. 196/197.— Santiago Juan-Navarro: *La metaficción historiográfica en el contexto de la teoría postmodernista.*
Vol. 198.— Amparo Porta: *El metrónomo pulsional de* El rey León.
Vol. 199.— Gabriel Villota: *El Rey dormido.*
Vol. 200.— Kazimierz Bartoszynski: *Teoría del fragmento.*
Vol. 201.— Josep Lluis Seguí/Ignacio Cort: *La estructura del* gag. *Dos cortometrajes de Charles Chaplin.*

